

**Departamento de Filología Española**  
**Facultad de Filosofía y Letras**

***El ídolo y el vacío***

**La crisis de la divinidad en la tradición  
poética moderna:**

**Octavio Paz y José Ángel Valente**

José Luis Fernández Castillo

Dir. Selena Millares

*Wer das Tiefste gedacht, liebt das lebendigste*  
*(Quien piensa lo más profundo, ama lo más vivo)*

Friedrich Hölderlin

# Índice

## INTRODUCCIÓN

1

## PRIMERA PARTE: Poesía y divinidad en la tradición moderna occidental

1.1. Contexto filosófico: el ocaso de los ídolos (Nietzsche / Heidegger)

**1.1.1. Poesía y filosofía** 17

**1.1.2. Contra el ídolo ontoteológico** 18

**1.1.3. Nietzsche: «Dios ha muerto»** 22

**1.1.4. Heidegger: «Hemos llegado demasiado tarde para los dioses...»** 30

**1.1.5. Conclusiones** 40

1.2. Contexto logológico: *Advenimiento* y *alteridad* de la palabra en Oriente y Occidente

**1.2.1. Religión y logología: advenimiento y alteridad de la palabra** 42

**1.2.2. Advenimiento de la palabra** 50

**1.2.3. Alteridad de la palabra** 55

**1.2.4. Identidad y alteridad** 59

**1.2.5. Conclusiones** 61

1.3. Contexto poético: hitos para una evolución de la crisis de la divinidad en la tradición poética

**1.3.1. Introducción: unidad y pluralidad en la poesía occidental** 62

**1.3.2. La tragedia griega: un nuevo género de oración** 66

**1.3.3. La *Divina Commedia*: antes de la ruptura** 70

**1.3.4. Juan de la Cruz: el amor como éxtasis transformante** 75

**1.3.5. Juana de Asbaje: el *Primero sueño* como asedio a lo imposible** 81

**1.3.6. La ruptura romántica: la divinidad como palabra creadora** 85

1.3.7. Hölderlin: un morar en la ausencia de los dioses	98
1.3.8. El simbolismo: la divinidad como «Soi» de Stephan Mallarmé	107
1.3.9. Hacia un <i>dios del venir</i> : la poesía de Rainer Maria Rilke	122
1.3.10. Juan Ramón Jiménez: «Un dios posible por la poesía»	128
1.3.11. Wallace Stevens: un dios de alta poesía	137
1.3.12. Entre oración y blasfemia: el dios de Paul Celan	144
1.3.13. Conclusiones	156

## **SEGUNDA PARTE: La crisis de la divinidad en la poesía de Octavio Paz y José Ángel Valente**

2.1. La crisis de la divinidad en la poesía de Octavio Paz	
2.1.1. Preámbulo: poesía y religión	163
2.1.2. Búsqueda de un Dios ausente	167
2.1.3. Poesía y mito: de la ausencia del ídolo a la transparencia	
2.1.3.1. «Himno entre ruinas»: <i>palabras que son actos</i>	176
2.1.3.2. El mito genésico de la palabra	179
2.1.3.3. La poesía como nacimiento: la diosa	188
2.1.3.4. Mito de caída vs. Mito cosmogónico	192
2.1.3.5. Fragmento y totalidad	196
2.1.3.6. Origen y reoriginación	201
2.1.3.7. El « <i>ser sin nombre</i> »	204
2.1.4. <i>Transparencia</i> : la palabra como <i>aerofanía</i>	
2.1.4.1. La otredad en la palabra	208
2.1.4.2. <i>Cointidentia Oppositorum</i>	211
2.1.4.3. Los límites de la palabra: frente al surrealismo	219
2.1.4.4. La influencia de la India	227
2.1.4.5. <i>Blanco</i> : Paz y Mallarmé	243
2.1.4.6. El mono gramático: lenguaje e imposibilidad	254
2.1.5. El dios sin nombre: de <i>Pasado en claro</i> a <i>Respuesta y reconciliación</i>	262
2.1.6. Conclusiones	268

## 2.2. La crisis de la divinidad en la poesía de José Ángel Valente

2.2.1. Preámbulo: la poesía de José Ángel Valente y la experiencia mística	271
2.2.2. Ciclos y vías en la poesía de José Ángel Valente.	
<i>A modo de esperanza</i> como originación de una obra.	277
2.2.3. Contra el dios revelado: el lenguaje poético y la violencia	286
2.2.4. El vaciamiento de la identidad. Una <i>kenosis</i> poética	302
2.2.5. Entrada al <i>Punto cero</i> : la penetración en el enigma de la materia	309
2.2.6. El regreso al origen	325
2.2.7. El <i>eros</i> corporal de la palabra	337
2.2.8. La experiencia abisal	349
2.2.8.1. El pájaro y la palabra	359
2.2.8.2. Fenomenología de la luz	366
2.2.8.3. La nada	380
2.2.9. Conclusiones	389

### **TERCERA PARTE: Octavio Paz y José Ángel Valente: afinidades y divergencias**

3.1. Introducción: Octavio Paz y José Ángel Valente entre las dos orillas del idioma	393
3.2. Advenimiento de la palabra	401
3.3. Alteridad de la palabra	426
3.4. Conclusiones	450

<b><u>CONCLUSIONES GENERALES</u></b>	455
--------------------------------------	-----

<b><u>BIBLIOGRAFÍA</u></b>	469
----------------------------	-----

## **Abreviaturas de las obras citadas de Octavio Paz y José Ángel Valente:**

### **Octavio Paz**

#### *Obras completas:*

(O.C. I): *La casa de la presencia, Obras completas*, Vol. I, ed. del autor, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2000.

(OC, II): *Excursiones incursiones : dominio extranjero ; Fundación y disidencia : dominio hispánico, Obras completas*, Vol. II, ed. del autor, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2000.

(OC, III): *Generaciones y semblanzas : dominio mexicano. Sor Juana Ines de la Cruz o las trampas de la fe, Obras completas*, Vol. III, ed. del autor, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2001.

(OC, IV): *Los privilegios de la vista : arte moderno universal ; Arte de México, Obras completas*, Vol. IV, ed. del autor, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2001.

(OC, V): *El peregrino en su patria : historia y política de México, Obras completas*, Vol. V, ed. del autor, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002.

(OC, VI): *Ideas y costumbres, Obras completas* , Vol. VI, ed. del autor, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2003.

(OC, VII): *Obra poética (1935-1998), Obras completas*, Vol. VII, ed. del autor, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004.

(OC, VIII): *Miscelánea: primeros escritos y entrevistas, Obras completas*, Vol. VIII, ed. del autor, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2005.

#### *Ensayos (de OC)*

(AL, I): *El arco y la lira* (1956)  
(CyD, VI): *Conjunciones y disyunciones* (1969)  
(HL, I): *Los hijos del limo* (1973)

*Poesía* (de OC, VII)

(LBP) *Libertad bajo palabra* (1935-1957)  
(BCS) *Bajo tu clara sombra* (1935-1944)  
(CM) *Calamidades y milagros* (1937-1947)  
(SH) *Semillas para un himno* (1943-1955)  
(AS) *¿Águila o sol?* (1949-1950)  
(EV) *La estación violenta* (1948-1957)  
(PS) *Piedra de sol* (1957)  
(DH) *Días hábiles* (1958-1961)  
(HP) *Homenajes y profanaciones* (1960)  
(S) *Salamandra* (1958-1960)  
(SV) *Solo a dos voces* (1961)  
(LE) *Ladera este* (1962-1968)  
(HC) *Hacia el comienzo* (1964-1968)  
(B) *Blanco* (1966)  
(MG) *El mono gramático* (1970)  
(V) *Vuelta* (1969-1975)  
(PC) *Pasado en claro* (1974)  
(AA) *Árbol adentro* (1976-1988)  
(VyD) *Versiones y diversiones* (1973)

**José Ángel Valente**

Ensayos

(PT) *Las palabras de la tribu*, Madrid: Siglo XXI, 1971

- (PT,II) *Las palabras de la tribu*, Barcelona: Tusquets, 1994
- (VP) *Variaciones sobre el pájaro y la red* precedido de *La piedra y el centro* (PyC) Barcelona, Tusquets, 1991.
- (EC) *Elogio del calígrafo*, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2002.
- (EA) *La experiencia abisal*, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2004.
- (PyM) *Palabra y materia*, Madrid: Círculo de bellas artes, 2006.

*Poesía* (de *Obras completas*, Vol. I, *Poesía y prosa*, ed. de Andrés Sánchez Robayna, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2006)

- (AE) *A modo de esperanza* (1953-1954)
- (PL) *Poemas a Lázaro* (1955-1960)
- (MS) *La memoria y los signos* (1960-1965)
- (SR) *Siete representaciones* (1966)
- (BS) *Breve son* (1953-1968)
- (PM) *Presentación y memorial para un monumento* (1969)
- (EI) *El inocente* (1967-1970)
- (TF) *Treinta y siete fragmentos* (1971)
- (IF) *Interior con figuras* (1973-1976)
- (MM) *Material memoria* (1977-1978)
- (TT) *Tres lecciones de tinieblas* (1980)
- (M) *Mandorla* (1982)
- (EF) *El fulgor* (1984)
- (DL) *Al dios del lugar* (1989)
- (NC) *No amanece el cantor* (1992)
- (CA) *Cántigas de alén* (1980-1995)
- (FL) *Fragmentos a un libro futuro* (1991-2000)
- (CV) *Cuaderno de versiones* (1954-1999)
- (PI) *Poesía dispersa o inédita*



## AGRADECIMIENTOS

*Antes de que tus padres te concibieran*

*¿Cuál era tu rostro original?*

Koan de la tradición zen

A mi madre por la *herencia de la lucha que me engendra*, y por su alegría.

A Enrique Olalla, por su amistad, por sus poemas y porque, como escribió Eckhart, *más vale un maestro de vida que mil maestros de lectura*.

A Pablo Fante, porque en nuestros años de *anclaos en París* tuvo la amabilidad de leer parte de esta tesis y comentarla junto a la Sena regada con *Merlot*.

A Teresa Araya por su pintura y su constante apoyo en tardes de aguacero desde su hogar siempre abierto de *la Mouff*.

A Magalí que deshilvanó el hilo de las ciudades.

A Ana Prados, por revelarme varios secretos sobre la luz.

A Javier Fernández Justo por su inesperada generosidad.

A Selena Millares por su confianza en mí a lo largo de estos años y por sus útiles consejos.

Y finalmente a Kyoko, en el valle del Hudson, por su comprensión y paciencia, por nuestro gozo de estar vivos y nuestro cotidiano sumirnos en el misterio del *koan* que encabeza esta página.

## INTRODUCCIÓN

### La crisis de la divinidad en la tradición poética moderna

Son notables los testimonios de pensadores contemporáneos que han señalado cómo la poesía heredera de la modernidad continúa aludiendo a *Dios*, a *los dioses* o a *lo divino* de forma insistente y ajena a los nombres propios de los distintos confesionalismos de las religiones instituidas. Así, Roberto Calasso dedicó un ensayo, *La literatura y los dioses*, a tratar de responder a las preguntas: «¿De qué hablan los escritores cuando nombran a los dioses? Si esos nombres no pertenecen a un culto —ni siquiera a ese culto trasferido que es la retórica— ¿Cuál será su modo de existir?». Su respuesta intenta mostrar que en el devenir del período moderno la literatura comenzó su propia «búsqueda de absoluto»<sup>1</sup> (*ricerca d'assoluto*) como supervivencia de un ámbito de lo divino que ha disuelto ya sus nombres propios. Alain Badiou, desde presupuestos intelectuales muy distintos a los de Calasso, constataba asimismo la supervivencia de un «dios de los poetas» frente a la muerte del dios de la religión y a la desconstrucción filosófica del dios de la metafísica<sup>2</sup>. Es el dios, señala el filósofo francés, que persiste en las obras de poetas como Hölderlin o Celan a manera de guía y resistencia a la anulación de lo trascendente. George Steiner también incidió en dicha persistencia de lo divino en su obra *Presencias Reales*, llevado por una arriesgada apuesta a favor de la trascendencia que hace de Dios algo más que un «fantasma de la gramática»: una *presencia real* que es *garante* de la «capacidad del habla humana para comunicar significado y sentimiento»<sup>3</sup>.

Esta tesis se propone aclarar en la medida de lo posible qué clase divinidad es esta a la que los poetas siguen aludiendo desde la pérdida de los nombres propios de las distintas confesiones religiosas. Inquieta, pues, de forma análoga a los autores antes citados, centrándose en las obras de dos herederos de la tradición poética de la modernidad: el mexicano Octavio Paz y el español José Ángel Valente. Nuestra pregunta por la divinidad se concentrará especialmente en el vínculo entre lenguaje y trascendencia: si la búsqueda de un absoluto no se ha suspendido en la literatura

---

<sup>1</sup> Roberto Calasso, *La letteratura e gli dèi*, Milano: Adelphi, 2001, p. 141.

<sup>2</sup> Alain Badiou, *Breve tratado de ontología transitoria*, Madrid: Gedisa, 2002, p. 19.

<sup>3</sup> George Steiner, *Presencias reales*, Madrid: Destino, 1998, p. 13-14.

heredera de la línea moderna como señala Calasso; si el «dios de los poetas» no ha eclipsado su presencia en las obras poéticas de dicha línea llevado por un peculiar anhelo trascendente, no sólo hemos de dilucidar de qué clase de experiencia de lo divino se trata sino cuál es su relación con un lenguaje poético que continúa planteándose como búsqueda de absoluto.

Hemos de aclarar, como paso previo, el sentido que le damos a ciertos términos clave de nuestra investigación, empezando por el propio concepto de *modernidad* como marbete histórico y literario. Dentro de las múltiples definiciones que de ella se han dado, consideramos una visión de la modernidad en consonancia con la pregunta central de esta tesis, en tanto momento histórico de occidente en el que aflora y cobra importancia artística y filosófica el tema de la muerte de dios. Para Matei Calinescu «es el nuevo sentimiento de modernidad (*Modernity*), derivado de la noción de un cristianismo moribundo, lo que explica por qué los románticos fueron los primeros en concebir la muerte de Dios y de incorporar en sus obras este tema esencialmente moderno, mucho antes de que Nietzsche le otorgara un lugar central en la doctrina profética de Zaratustra»<sup>4</sup>. La modernidad se constituye de este modo, en el período abierto por la muerte de Dios y sus derivaciones filosóficas y artísticas, inseparable del concepto irreversible del tiempo propio del cristianismo y adoptado por el orbe cultural occidental. Es el momento de lo que el filósofo Eugenio Trías ha denominado la *cesura diabólica* —en referencia al verbo griego *dia-ballein*, «indisponer, acusar, inducir a error» frente a *sym-ballein*, referido a la conjunción que tiene lugar en el símbolo entre dos partes o fragmentos escindidos inicialmente— que pretende dar cuenta de la escisión inaugural de la modernidad entre el ámbito de la razón y el ámbito de lo simbólico e inconsciente, concentrado desde el romanticismo en la experiencia artística ya autoconscienciada como estética<sup>5</sup>.

La modernidad, como época signada por el tema de la muerte de Dios, encuentra así su verdadero comienzo en el siglo XVIII, con el romanticismo europeo. Ser moderno significa vivir en esa «nueva era de búsqueda religiosa» abierta por dicho suceso central cuya consecuencia más relevante resulta del tránsito de una «crisis de la religión» a una «religión de la crisis»<sup>6</sup>. Se establecería un lazo irrompible entre el concepto de crisis y el de modernidad que muchos pensadores han considerado su clave

---

<sup>4</sup> Matei Calinescu, *Five faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitch, Postmodernism*, Durham: Duke University Press, 1987, p. 61.

<sup>5</sup> Cfr. Eugenio Trías, *La edad del espíritu*, Barcelona: Destino, 1992, p. 648-649.

<sup>6</sup> Calinescu, op. cit., p. 62.

más reveladora. René Girard se ha referido a la crisis perenne que determina el ámbito cultural de occidente: «Occidente siempre está en crisis y esta crisis nunca cesa de ampliarse y de profundizarse»<sup>7</sup>. La modernidad se caracteriza para Eugenio Trías «como juicio afirmativo y positivo acerca de la crisis que ella es y encarna» para, de esa manera, «hacer que la crisis, es decir, lo crítico, sea habitable»<sup>8</sup>. Preguntarse por la pervivencia del tema de lo divino en la poesía que prosigue y habita el proceso abierto en los inicios de la modernidad nos lleva, en consecuencia, a utilizar la expresión *crisis de la divinidad* como noción guía.

Entendemos el sustantivo *divinidad* como un término que integra en él las referencias a *Dios*, a *el dios*, a *los dioses*, a *lo divino*, siempre dentro de una concepción centrada en el vínculo entre lenguaje y trascendencia que sitúa a la palabra como evento clave. Ello quiere decir que remitiremos toda comprensión antropológica de lo sagrado a su raíz eminentemente lingüística, dejando a un lado otros aspectos del fenómeno que sitúen la conexión con lo sagrado en aspectos naturales o sociales en los que el problema del lenguaje no sea central<sup>9</sup>. Intentamos de este modo no soslayar la extrema relevancia del pensamiento lingüístico en el ámbito de la modernidad situándolo en el núcleo de nuestras disquisiciones. Hemos de tener en cuenta que dicho ámbito ha sido concebido en su conjunto como una «autorreflexión del lenguaje sobre sí» a la busca de sus propios «marcos limitativos»<sup>10</sup>, esto es, de las demarcaciones del *logos*, entendido este término griego desde una profundidad mayor que la ofrecida por su traducción latina como *ratio*. En última instancia, esta autorreflexión lingüística propia de un pensamiento en busca de sus límites no podría dejar de preguntarse por una pérdida, relativamente reciente, de un sentido sagrado del lenguaje que había caracterizado el pensamiento sobre la palabra desde los orígenes del hombre: «durante mucho tiempo el lenguaje permanece impregnado de lo sagrado, y no es sin motivo que parece reservado a lo sagrado y otorgado por lo sagrado»<sup>11</sup>. Nuestra pregunta acerca de la divinidad toma, pues, la reflexión en torno a este vínculo como propósito rector.

---

<sup>7</sup> René Girard, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona: Anagrama, 1995, p. 244.

<sup>8</sup> Eugenio Trías, *Los límites del mundo*, Barcelona: Destino, 2000, p. 165.

<sup>9</sup> Nos referimos a categorías de estudio como la «hierofanía» de Mircea Eliade (revelación de una realidad natural o social como sagrada, *Traité d'histoire des religions*, Paris: Payot, 2001, p.15-16) o «lo numinoso» de Rudolf Otto («disposición o teple» que suscita la experiencia de lo sagrado en el espíritu, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid: Alianza, 2001, p. 15), que aluden a conceptos como naturaleza o espíritu sin insertar en el centro de sus disquisiciones el fenómeno lingüístico, antes bien considerándolo tan sólo como una variante más.

<sup>10</sup> Trías, «Filosofía y religión ante el próximo milenio», *Pensar la religión*, Barcelona: Destino, 1997, p. 35.

<sup>11</sup> Girard, op. cit., p. 242.

Pretendemos asimismo hacer resonar la densidad etimológica que se concentra en la palabra *crisis*. Procedente del griego *krínein* (separar, decidir, juzgar), *crisis* aludía a una «mutación grave que sobreviene en una enfermedad para mejoría o empeoramiento» y más generalmente refería a un «momento decisivo en un asunto de importancia»<sup>12</sup>. *Mutación o momento decisivo*, planteamos la crisis de la divinidad como posibilidad de transformar una concepción de lo divino ya muerta o moribunda en una experiencia a cuyo esclarecimiento dedicamos esta tesis, dejando que el juicio de valor entre *mejoría* o *empeoramiento* que el vocablo *crisis* encierra trasparezca a lo largo de la misma.

Esta investigación se centra en la poesía de unos autores a los que hemos considerado constituyentes de una línea poética característica de la modernidad: habitantes de la crisis, exploradores del acontecimiento de la muerte de Dios, poetas que conciben el lenguaje de forma crítica. La inclusión del término *tradición* proviene de la ya señalada prolongación de la crisis continua que caracteriza al ámbito occidental. Partimos por ello de la noción de *tradición de la ruptura* –acuñada por uno de nuestros autores principales, Octavio Paz, en su obra *Los hijos del limo*– que intenta definir una continuidad en la poesía occidental basada en el concepto de arte moderno como «hijo de la edad crítica» y «crítico de sí mismo» (HL, I: 401). Pasaremos ahora, una vez presentados conceptos esenciales del título de nuestro trabajo, a justificar los autores elegidos y su pertinencia para el tema propuesto.

### **Octavio Paz y José Ángel Valente, herederos de la tradición moderna.**

La elección de las obras poéticas de Octavio Paz y de José Ángel Valente como objeto de estudio ha estado guiada por la relevancia que el tema de la crisis de la divinidad alcanza tanto en sus obras ensayísticas, en forma de reflexiones incardinadas en su pensamiento poético, como en el conjunto de su trayectoria poética. En el caso de Paz, la reflexión en torno a lo divino, a su cercanía con lo poético y a su diferencia con lo religioso, ocupa páginas centrales de uno de sus ensayos más importantes, *El arco y la lira*. Con respecto a José Ángel Valente, sucede un hecho análogo: la relación con la experiencia de la mística, que llega incluso a proveerle de una terminología para la

---

<sup>12</sup> J. Corominas, J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1980, Vol. II, p. 245.

exégesis de su propia obra, se diversifica en importantes artículos recogidos en libros de ensayo como *Variaciones sobre el pájaro y la red* o *La piedra y el centro*.

En la segunda parte de esta tesis veremos con detalle cómo se desarrolla en la obra de cada autor esta prevalencia del tema de la crisis de la divinidad, que consideramos vertebral en el decurso de sus respectivas evoluciones poéticas.

Tanto la obra del poeta mexicano como la del español han sido objeto de numerosos y muy estimables sondeos críticos en los cuales se ha reflexionado sobre el tema propuesto en esta tesis, como se mencionará oportunamente cuando corresponda en los análisis pormenorizados que de sus respectivas trayectorias poéticas se llevarán a cabo en este trabajo. Sin embargo, es la primera vez que se realiza un estudio comparativo de ambos autores tomando el tema de la crisis de la divinidad como nexo, con el fin, además, de abrir la reflexión a un ámbito más abarcador que tome en cuenta el espacio de la poesía occidental a través del concepto de tradición de la ruptura. Hemos partido de la consideración de que la única manera de ponderar una cuestión central como la propuesta pasaba por dar cabida a una nómina de autores lo suficientemente amplia y extendida temporalmente en el decurso de la modernidad como para poder llegar a unas conclusiones que den cuenta del alcance del fenómeno. Por ello, desde el pensamiento poético-crítico de Octavio Paz y José Ángel Valente nos extenderemos en el comentario de la manifestación de la crisis de la divinidad en el proceso de la tradición moderna e incluso más atrás en el tiempo. Comenzaremos nuestro contexto poético con las visiones de ambos poetas sobre la tragedia griega, para continuar con la *Divina Comedia*, el *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz y el *Primero sueño* de Juana de Asbaje. Ya en el territorio inaugural de lo moderno, atenderemos al fenómeno romántico, Hölderlin, el simbolismo de Stephan Mallarmé, Rainer Maria Rilke, Juan Ramón Jiménez, Wallace Stevens y Paul Celan. Un recorrido ciertamente incompleto, pero que nos dotará, así lo creemos, de un trasfondo analítico lo suficientemente amplio como para valorar con hondura nuestro tema. Los presupuestos de los que partimos surgen, pues, de un acercamiento comparatista que toma a la poesía occidental como una sola unidad formada de pluralidades, relaciones y oposiciones. Lo que nos permite constituir esta unidad, como trataremos de mostrar, es el fenómeno moderno de la crisis de lo divino: dominio marcado por la muerte de dios, y antes de este acontecimiento, por un contexto teológico y filosófico común que intentaremos asimismo hacer explícito.

Este ámbito de reflexión más amplio remite, como hemos referido, al centro originario de la comparación entre Octavio Paz y José Ángel Valente. Postulamos por ello una concepción de la tradición hispánica basada en el siguiente planteamiento del poeta y crítico Andrés Sánchez Robayna: «la idea misma de nación o de nacionalidad literaria ha de disolverse necesariamente para que la lengua se convierta en el eje central de la reflexión. Sólo así puede llegar a comprenderse que la visión de la poesía hispánica como una vasta unidad de sentido no es sólo una necesidad crítica sino también una realidad ineludible»<sup>13</sup>. Esta tesis pretende ser un aporte en la constitución de dicha unidad de sentido, en la medida en que mostraremos cómo el diálogo de afinidades y divergencias que posibilitamos en el estudio comparatista de ambos autores funda, en última instancia, su genuina contemporaneidad en lo que se refiere a su condición de herederos de la tradición moderna. En la tercera parte de este trabajo, tendremos la posibilidad de analizar con mayor detenimiento los pormenores de dicho diálogo.

Si los dos autores centrales desarrollan su obra en la segunda mitad del siglo XX, es preciso asimismo señalar que el fenómeno de la crisis de la divinidad acompaña tanto a la fundación de la vanguardia hispanoamericana como a la poesía española heredera de la modernidad romántica, vinculando ambos dominios.

Recordemos brevemente algunos de estos hitos que anteceden a la consumación de la modernidad representada por Paz y Valente en el ámbito hispanoamericano. Se hace necesario citar, en primer lugar, a Vicente Huidobro, y su obra *Altazor* (1931). Largo viaje por el universo metamórfico de la vanguardia y su galería vistosa de recursos formales y visiones brillantes, resulta asimismo la crítica de ese universo. El poema se hilvana por medio de las peripecias de un personaje central, Altazor, *alter ego* de Huidobro y del poeta por antonomasia. Altazor cae en la inmensidad de los espacios cósmicos, se suspende con su paracaídas en ese ámbito vacío dispuesto a poblarlo por medio de la magia de su palabra. Un caer que retoma resonancias luciferinas: el personaje central del poema es también «el ángel caído», aquel que blande su palabra contestataria contra lo alto y baila, como un discípulo de Nietzsche, encima del sepulcro de Dios.

---

<sup>13</sup> Andrés Sánchez Robayna, «Una versión de la poesía hispánica contemporánea», *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*, Andrés Sánchez Robayna y Jordi Doce (eds.), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005, p. 42.

Habríamos de recordar también al Dios en el ocaso que César Vallejo, en el célebre poema «Espergesia» de *Los heraldos negros*, representa como un enfermo debilitado que ya no basta para llenar el insondable vacío abierto en el interior del poeta:

*Siento a Dios que camina  
tan en mí con la tarde y con el mar.  
Con él nos vamos juntos. Anochece.  
Con él anohecemos. Orfandad...*<sup>14</sup>

Consecuentemente, sería preciso citar asimismo *Muerte sin fin* del mexicano José Gorostiza, poema que no es *sólo* una obra que explora el fracaso del creador ante la posibilidad del poema perfecto: el *drama* de la forma poética irradia y se proyecta a la realidad toda, convirtiéndose en un minucioso cuadro de la presencia y actuación de la muerte en cada nivel del ser. La lucha entre el movimiento y la quietud en pos de la anhelada forma perfecta se integra en un paisaje presidido por la muerte. Muerte que toca a todo lo creado afectando a su través al Creador: el Dios de *Muerte sin fin* muere con sus criaturas y –cabría decir– *de* sus criaturas. La obra máxima de Gorostiza es también por ello un poema que expresa la crisis de una *forma* de la divinidad; poema que se vertebra íntegramente a través de una *muerte de Dios*.

Entraría también en esta nómina de autores de la primera mitad del siglo XX que conciben su poesía en estrecho contacto con el tema de la muerte de Dios el poema de Miguel de Unamuno *El Cristo de Velázquez* (1920) que, pese a su factura clásica y antivanguardista, comparte con los anteriormente citados el sustentarse en la imagen de un Dios moribundo. La agonía del cuerpo divino representa, en este poema, un conflicto desgarrador entre carne y trascendencia, fondo contradictorio que Unamuno cultivó como raíz esencial de su pensamiento poético-filosófico.

La decisión de centrar nuestro trabajo en la segunda mitad del siglo XX y de abrirnos desde la consideración del ámbito hispánico a la poesía de otras latitudes de la modernidad occidental deja fuera la consideración de las obras mencionadas. No obstante, hemos decidido incluir, por su extrema importancia tanto en lo referente a la poesía de Paz como a la de Valente, a Juan Ramón Jiménez junto con los demás autores de nuestro contexto poético. Somos conscientes de que dejamos fuera interesantes

---

<sup>14</sup> César Vallejo, *Obra poética completa*, Madrid: Alianza Editorial, 1999, p. 59. p. 108.



relaciones que considerar, mas lo hacemos guiados por la necesidad de limitar las demarcaciones de un trabajo ya considerablemente amplio, y que ha de concentrarse, por ello mismo, si no quiere perder profundidad. Sabemos que la elección de unos autores en detrimento de otros siempre es objeto de discusión interminable, máxime cuando la cuestión central que suscita nuestro trabajo es del calado de la propuesta, pero nos aferramos al hecho de que cada uno de los autores seleccionados en nuestro recorrido presenta –creemos– una relevancia indiscutible para el tema planteado.

Esbozar un estudio comparatista ha de llevarnos asimismo a explicitar cuál es nuestra noción de literatura comparada, lo que resulta difícil, habida cuenta de que existen muy variadas visiones metodológicas del fenómeno del comparatismo literario, no todas ellas compatibles u homogéneas<sup>15</sup>. Partimos, no obstante del concepto de comparatismo ofrecido por Claudio Guillén, por lo cual este método «culmina en la identificación, ordenación y estudio de estructuras supranacionales y diacrónicas, compuestas de opciones, alternativas y contraposiciones»<sup>16</sup>. En lo que respecta al ámbito francés, Claude Pichoit y André-M. Rousseau establecen como finalidad esencial de la literatura comparada «comparar obras que sin estar ligadas por una causalidad directa, poseen una comunidad directa de estructura o de función»<sup>17</sup>. Nuestro criterio de comparación puede así combinar ambas definiciones: en nuestro estudio partiremos tanto de causalidades directas como indirectas, con el fin de llegar a una comprensión supranacional y diacrónica de la crisis de la divinidad. El concepto de lo que Manfred Schmeling denomina «analogía de contextos» puede acabar de perfilar lo que estamos intentando definir: en este tipo de comparación «el *tertium comparationis* no lo proveen primariamente contextos intraliterarios (por ejemplo la historia de los motivos) o relaciones recíprocas intraliterarias fundadas en contactos, sino el trasfondo extraliterario común a los diversos miembros de la comparación»<sup>18</sup>.

Nuestro criterio de comparación no está constituido estrictamente por lo que los teóricos de la literatura comparada llamarían un tema, es decir, «aquello con lo cual o

---

<sup>15</sup> Cfr. Marisol Morales Ladrón, *Breve introducción a la literatura comparada*, Madrid: Universidad de Alcalá. Servicio de Publicaciones, 1999, p. 110: «La literatura comparada, precisamente por su amplitud de miras teóricas y prácticas, no posee una metodología concreta ni unos objetivos que puedan ser aceptados de forma universal y unitaria por los comparatistas de diferentes lugares del mundo».

<sup>16</sup> Claudio Guillén, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona: Tusquets, 2005, p. 378.

<sup>17</sup> Claude Pichoit y André-M. Rousseau, *La literatura comparada*, Madrid: Gredos, 1969, p. 163.

<sup>18</sup> Manfred Schmeling, *Teoría y práctica de la literatura comparada*, Barcelona: Editorial Alta, 1984, p. 23.

desde lo cual se dice un poema»<sup>19</sup>, o «el punto en que se encuentran un espíritu creador y una materia literaria o sencillamente humana»<sup>20</sup>. En la medida en que la crisis de la divinidad se define, en última instancia, como una determinada concepción del lenguaje poético *incluye* al tiempo que *rebas*a la definición de tema para adquirir un alcance distinto y más abarcador, como intentaremos exponer con detalle a lo largo de esta tesis.

### **Principios metodológicos: palabra-materia / palabra-acto**

Abordar una cuestión como la que sustenta este trabajo requiere de una amplitud metodológica que sea capaz de abrirse a las necesidades interpretativas de cada texto y allegar aquellas referencias internas que sean ineludibles para aclarar en la medida de lo posible el curso creador que lo constituye. Cuando se pretende trazar una red numerosa de conexiones entre obras y autores de distintos períodos con el fin de derivar una reflexión en la que quepa tanto la singularidad de dichas obras como el ámbito de cuestionamiento común en la que se insertan es preciso intentar ceñirse al interior de cada composición desde su más estricta materialidad. En el caso de los autores no hispánicos, un esfuerzo de lectura en las lenguas originales ha sido la regla general en este trabajo. Intentando evitar todo abstraccionismo conceptual, hemos pretendido acercarnos a cada uno de los textos comentados desde la conservación de sus rasgos singulares, pues sólo desde ellos se hace posible verdaderamente el diálogo (recordemos el verso de Paul Celan en un poema de *Amapola y memoria*: «yo soy tú cuando yo soy yo»<sup>21</sup>). El acercamiento hermenéutico que hemos llevado a cabo está motivado por el estímulo de las ideas y principios de la «hermenéutica material» de Peter Szondi, en lo que esta tiene de defensa de la irreductibilidad del texto frente a cualquier índole de análisis sistemático que pretenda, desde sus postulados, llevar a cabo su clausura semántica. Como ha puesto de manifiesto José Manuel Cuesta Abad: «la lectura de Szondi se basa en una tesis ontológica: el poema revela que la realidad (*réalité-Realität*) es polisémica, caleidoscópica, de una ambigüedad plural e indiferenciable (...) El poema sólo puede devenir realidad en la medida en que su lenguaje sea material, concreto y, al

---

<sup>19</sup> Claudio Guillén, op. cit., p. 231

<sup>20</sup> Claude Pichoit y André-M Rousseau, op. cit., p. 177.

<sup>21</sup> Paul Celan, *Obras completas*, Madrid: Trotta, 2000 (2ªed.), p. 132: «Ich bin du wenn ich ich bin».

mismo tiempo, temporal, plural, tan contradictorio como congruente en su lógica sin concepto»<sup>22</sup>.

Tomamos, pues, este principio de la hermenéutica material de Szondi como guía en nuestro trabajo, puesto que sólo liberando el sentido de los textos en toda su complejidad es posible dar cuenta de un tema como el propuesto, en el cual, como iremos viendo, el poema se convierte en tantas ocasiones en tanteo en su propia materialidad lingüística, autocuestionamiento que se interna en el ámbito de lo enigmático. La materialidad del lenguaje poético se constituye en una densidad de sentido por la cual rebasa toda instrumentalización representativa para ofrecerse como mostración de su propio ser de lenguaje. Tanto la obra de Octavio Paz como la de José Ángel Valente, así como la de todos los otros autores comentados en esta tesis demandan, desde su constitución poética, una comprensión no idealista del lenguaje, que reivindique lo que los propios poetas convierten en tantas ocasiones en el centro de sus obras: la emergencia material del poema, su apertura fenomenológica. El poema potencia su condición factual abierto a la realidad desde su sólita idiosincracia lingüística. Peter Szondi rastreó ya esta condición del poema en los trabajos hermenéuticos de Schleiermacher, cuando señala que dicho autor incide en «la concepción del discurso como acto del individuo pensante, referido no a la totalidad de la lengua, como en la interpretación gramatical, sino a la totalidad del hombre y de su vida»<sup>23</sup>. A lo largo de este trabajo se irá mostrando la pertinencia que nos ha llevado a adoptar, desde la lectura de los textos, una comprensión de la poesía que parte del rechazo análogo de la teoría de la representación postulado por la hermenéutica material de Szondi: «en nuestra concepción de la poesía hay una ruptura, aún más radical que las negaciones de épocas anteriores, con la tesis de la imitación. Con la concepción de una poesía absoluta a fines del siglo XIX y de una poesía abstracta en el XX, no sólo desapareció la referencia de la poesía a un objeto exterior –que antaño tenía que imitar–, sino que además fue posible una poesía que renunciaba a producir por medio de la ficción un objeto propio, una poesía cuyo objeto era más bien ella misma, y que debía su unidad a la composición de momentos verbales, y no sólo semánticos, referidos de múltiples formas unos a otros, y no a la coherencia de un objeto imaginario o de un mundo imaginario». De este modo, «la poesía no trata de cosas y no transmite

---

<sup>22</sup> José Manuel Cuesta Abad, «*Lectio stricta*. La hermenéutica material de Peter Szondi», introducción a Peter Szondi, *Introducción a la hermenéutica literaria*, Madrid: Abada Editores, 2006, p. 35.

<sup>23</sup> Peter Szondi, op. cit., p. 226.

conocimientos sobre ellas»<sup>24</sup>. Lo que en ella se revela no es un *mundo referido* sino el ámbito que posibilita el pensamiento: la palabra.

A lo largo de nuestro estudio nos basaremos precisamente en mostrar la estrecha relación que vincula la crisis de la divinidad y la emergencia de esta condición absoluta del lenguaje. Valoraremos así un aspecto esencial para recibir en toda su complejidad las obras de Octavio Paz y de José Ángel Valente: su autocomprensión radical como materia lingüística y como acto, y su negación a constituirse en signo comunicativo de una representación de lo real. Es preciso tener en cuenta este aserto de Peter Szondi, «la poesía ignora la preexistencia de la cosa»<sup>25</sup>.

En este sentido, Paul Ricoeur ha considerado propio del lenguaje poético la aportación de un «mundo pre-objetivo», a través del cual destruir «el reino del objeto, para dejar ser y dejar manifestarse nuestra pertenencia primordial a un mundo que habitamos, es decir, que al mismo tiempo nos precede y recibe la huella de nuestras obras»<sup>26</sup>. Es revelador a este respecto cómo Ricoeur ha intentado penetrar con mayor hondura en el concepto clave que ha regido el paradigma representativo del arte, la *mimesis*, interpretándolo desde la noción aristotélica de *physis*, para llegar a la conclusión de que estaría aludiendo primordialmente a un carácter factual propio de la palabra poética. La *mimesis* no se referiría a la representación de la realidad: sería una forma de «significar el acto» por la cual es posible «ver las cosas como acciones». Se ofrece de esta manera como «eclosión del aparecer» dando lugar a una realidad que ha dejado en suspenso los modelos conceptuales preexistentes y adquiere por ello la «capacidad de percibir la potencia como acto y el acto como potencia», recibiendo «toda forma alcanzada como una promesa de novedad»<sup>27</sup>. Por su parte, Hans-Georg Gadamer, se ha referido a la palabra poética como «realización», según la cual el poema no alude al mundo sino que construye su mundo desde sí mismo, llevando a cabo su propio «autocumplimiento»<sup>28</sup>.

Tales interpretaciones refuerzan una comprensión del lenguaje poético que se muestra en extrema consonancia con la línea poética de la modernidad analizada en este trabajo. Las obras poéticas de Octavio Paz y de José Ángel Valente exhiben una protagonista explicitación del movimiento poético del *aparecer* del lenguaje que

---

<sup>24</sup> Peter Szondi, op. cit., p. 101.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 112.

<sup>26</sup> Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, Madrid: Trotta, 2001, p. 404.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 408-409.

<sup>28</sup> Cfr. Hans-Georg Gadamer, «On the contribution of poetry to the search for truth», *The relevance of beautiful and other essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986, p.112.

potencia esta comprensión de la palabra como *acto ejecutivo* o realización que, desde presupuestos distintos de la hermenéutica, tanto Szondi como Ricoeur o Gadamer han tratado de pensar. Ricoeur refiere en esta dirección cómo dicha comprensión de la palabra poética restituye al término «inventar su propio sentido desdoblado, que implica a la vez descubrir y crear»<sup>29</sup>.

En la línea poética moderna, el poema formaliza su propio despliegue creador, ofreciéndose como un *novum* de sentido desde su propia constitución lingüística. Para ello, tiene lugar un adensamiento de su doble condición material y simbólica que, al tiempo que lo muestra como vínculo fenomenológico enclavado en un contexto temporal preciso, remite a un espacio semántico que excede necesariamente sus versiones interpretativas. Merced a su condición de materia simbólica, el lenguaje superaría en el dominio poético su calidad de signo para constituirse en «intrínsecamente motivado», ateniéndonos a las palabras de Gilbert Durand a propósito de lo simbólico: «en el símbolo constitutivo de la imagen hay homogeneidad de significante y de significado en el seno de un dinamismo organizador y que, por la imagen, difiere totalmente de lo arbitrario del signo»<sup>30</sup>. Este carácter antiarbitrario se define por lo que Paul Ricoeur ha denominado la «opacidad del símbolo»: el signo simbólico no reenvía o remite más allá sino que alberga «un sentido segundo que no es ofrecido de otra manera que en él»<sup>31</sup>.

Esta comprensión de lo simbólico se erige, tanto en Girard como en Ricoeur, contra una comprensión de los hechos del lenguaje que se postule como sistema donde «el peso de la inteligibilidad está de lado de la sincronía», construido «sin consideración a la historia»<sup>32</sup>. Lo histórico, una vez más, nos remite, en última instancia, a esa condición de *acto del individuo pensante* del hecho poético manifestada por Schleiermacher o a su condición de *huella* referida por Ricoeur, esto es, a su enclave fenomenológico.

Adoptamos, en coherencia con todo ello, una concepción del lenguaje influida por las propuestas de Antonio Domínguez Rey desde la constitución de lo que este autor denomina una «lingüística semiótica de base fenomenológica» por la cual se intenta recuperar para la reflexión sobre el lenguaje «su función creadora, que es primaria y

---

<sup>29</sup> Ricoeur, op. cit., p. 404.

<sup>30</sup> Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris: Dunod, 1992, p. 25.

<sup>31</sup> Paul Ricoeur, «Herméneutique des symboles et réflexion philosophique (I)», *Le conflit des interprétations*, Paris: Éditions du Seuil, 1969, p. 283.

<sup>32</sup> Paul Ricoeur, «Structure et herméneutique», *Ibid.*, p. 38.

previa a la científica»<sup>33</sup>. Su crítica al funcionalismo lingüístico y a la glosemática de Hjelmslev han sido una forma de demostrar cómo «la palabra excede al signo considerado como código y relación algorítmica de esquemas»: la palabra «supera al signo» merced a su naturaleza simbólica, que dilata su horizonte hacia «un cierre que nunca es completo». Este carácter «*exótico*»<sup>34</sup> es la condición de la virtud creadora del lenguaje, que ha de remitirse, para Domínguez Rey, a su más estricto enclave corporal. Es preciso, pues, comenzar, desde una sensibilidad fenomenológica, considerando el cuerpo como «espaciotiempo semiótico del mundo»<sup>35</sup> y el lenguaje como una «*materia signata*»<sup>36</sup>, en término adoptado de la filosofía de G. Santayana, en la cual se «articula mundo»<sup>37</sup> por medio del «material sonoro»<sup>38</sup> que la palabra constituye. Todas estas consideraciones fenomenológicas, enclavadas en ese fondo poético-creador que el lenguaje alberga en sí como su más propia naturaleza, definen un punto de partida óptimo para adentrarse en los textos de los autores que componen la línea poética objeto de atención de esta tesis.

Con todas estas referencias hemos pretendido centrar nuestro uso de términos tales como *símbolo*, *realización*, *acto poético*, *materia*, que emplearemos repetidamente a lo largo de este trabajo, desde unos parámetros que esperamos estas páginas hayan contribuido a centrar. Buscamos, en última instancia, adoptar unos presupuestos sobre el lenguaje y la interpretación que no subsuman la realidad a lo lingüístico, sino que contribuyan a abrir lo lingüístico a la realidad, pues no otra cosa lleva a cabo la experiencia poética.

### **Plan de la tesis**

Abordamos, por último, una somera descripción de las partes de las que consta esta tesis y de los propósitos rectores que las guían. El centro originador de nuestro trabajo ha sido el análisis del tema de la crisis de la divinidad en la poesía de Octavio Paz y José Ángel Valente y la comparación de las obras de ambos poetas respecto a esta cuestión. En función de este centro originador hemos desplegado una serie de contextos, *filosófico*, *logológico*, *poético*, que constituyen la primera parte de la tesis, con el fin de

---

<sup>33</sup> Antonio Domínguez Rey, *El drama del lenguaje*, Madrid: Verbum, 2003, p. 77.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 72.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 106.

aclarar y justificar previamente un conjunto de nociones básicas que hemos utilizado en nuestra tarea de análisis correspondiente a la segunda parte, dedicada a la poesía de Paz y de Valente.

De esta manera, la primera parte, *Poesía y divinidad en la tradición moderna occidental*, comienza con un *contexto filosófico* en el que se explora el significado de la *muerte de Dios* desde el pensamiento de Friedrich Nietzsche y Martin Heidegger. Presentamos aquí la noción de *ídolo ontoteológico*, importante, como se verá, en el desarrollo de nuestra tesis. Pasamos después a un *contexto logológico*, en el cual intentamos una breve fenomenología de la palabra creadora en el seno de los contextos religiosos occidental y oriental, donde entramos a definir los fenómenos complementarios de *advenimiento* y *alteridad* de la palabra, que nos servirán de índices analíticos en nuestro recorrido posterior. Como cierre de la tercera parte, situamos nuestro *contexto poético*, en el cual trataremos de reconstruir la recepción crítica que Octavio Paz y José Ángel Valente realizan en su pensamiento poético de los autores elegidos de la tradición de la ruptura con respecto a la crisis de la divinidad. Un recorrido al que ya hemos aludido en el apartado anterior.

Llegamos así a la segunda parte de la tesis, *La crisis de la divinidad en la poesía de Octavio Paz y José Ángel Valente*, en la cual nos adentramos en el análisis de la obra de ambos poetas, profundizando en los vínculos que los relacionan con los autores estudiados en el contexto poético y señalando una serie de conexiones entre los dos que encontrarán su desarrollo en la tercera parte de la tesis.

Así pues, la tercera y última parte de nuestro trabajo, *Octavio Paz y José Ángel Valente: afinidades y divergencias*, tiene un marcado carácter conclusivo, en la medida en que recogemos en ella el acarreo previo de reflexiones en torno a la crisis de la divinidad para poner en diálogo y contrastar la poesía de nuestros autores centrales, tratando con ello de llegar a una visión lo más ajustada posible de nuestro entero recorrido. Finalizaremos con unas *Conclusiones generales* en las que se expondrán los principales corolarios de nuestro trayecto y se sintetizará el itinerario que nos ha llevado hasta ellos.

De nuestra comprensión del hecho hermenéutico, antes expuesta, se deriva que no consideramos dicho esquema sino como una posibilidad de análisis de un fenómeno extraordinariamente complejo cuya ponderación no puede ser fijada definitivamente por una estructura interpretativa de carácter tan amplio. Pese a ello, hemos considerado que dicha amplitud merece la pena como tentativa, aun en el peligro de perder lo singular o

de errar en lo general. Creemos que tanto la estructura que hemos utilizado para la ordenación de nuestro trabajo como las nociones básicas que lo determinan nos sirven al menos para acercarnos a una comprensión más aproximada de una serie de hechos propios de la poesía de la *tradición de la ruptura* en su vínculo con una *crisis* o *mutación* de la experiencia de la divinidad: el ocaso del *ídolo* y la emergencia de un *vacío* que entabla con el lenguaje una tensión a cuyo esclarecimiento dedicamos las páginas que siguen. Por ello esta tesis es, ante todo, el resultado de una *experiencia* interpretativa, con lo que toda experiencia tiene, apelando a la *memoria material* de dicho vocablo, de *peligro* y de *viaje*.





## **PRIMERA PARTE: POESÍA Y DIVINIDAD EN LA TRADICIÓN MODERNA OCCIDENTAL**

### **1.1. Contexto filosófico: el ocaso de los ídolos (Nietzsche / Heidegger)**

#### **1.1.1. Poesía y filosofía**

Afrontamos la labor de analizar la recepción que de la tradición poética moderna occidental, en lo que respecta a la crisis de la divinidad, llevan a cabo la poesía de Octavio Paz y José Ángel Valente. Ello nos obliga a plantearnos un más amplio horizonte de reflexión a partir del cual inquirir dicho problema en toda su hondura. Horizonte que ha de estar forzosamente ofrecido por la experiencia del pensamiento filosófico de la modernidad, en la medida en que este entabla con su época una relación genuina no forjada en el nivel superficial de la historiografía, como mera corroboración de sucesos externos y datables, sino en el desarrollo interno del propio pensar<sup>39</sup>.

Nuestra reflexión no se encamina por tanto a un comentario en torno al incremento del ateísmo, o al proceso progresivo de secularización que ha tenido lugar en Occidente desde hace aproximadamente tres siglos, sino que intenta comprender el movimiento interno del propio pensar occidental en lo que se refiere a la crisis de la divinidad.

Si la modernidad filosófica se caracteriza principalmente, para el teólogo francés Jean-Luc Marion, por «la annulation de Dieu comme question»<sup>40</sup>, nos ha parecido interesante centrarnos en dos pensadores cruciales como Nietzsche y Heidegger, en cuyas obras la pregunta en torno a la divinidad se mantiene especialmente viva y entabla

---

<sup>39</sup>A este vínculo especial entre pensamiento e historia se refieren los dos autores sobre los que centraremos nuestra exposición: Heidegger cuando concibe la metafísica, en tanto centro de la filosofía, como la única tarea «capaz de fundar una época, en la medida en que fija y con ello retiene a una humanidad en una verdad sobre el ente en cuanto tal en su totalidad» (Heidegger, *Nietzsche*, Barcelona: Destino, 2000, tomo II, p. 209). Es también el presupuesto tácito de Nietzsche cuando afirma refiriéndose a la consecuencias de la «muerte de Dios» en el fragmento 2 del prefacio a *La voluntad de poder*: «Lo que cuento es la historia de los dos próximos siglos», o cuando piensa en sí mismo como pensador que «se ha extraviado en todos los laberintos del futuro» (Nietzsche, *La voluntad de poder*, Madrid: Edaf, 2001, p. 31-32, parágrafo 3). A partir de ahora y a lo largo de este capítulo citaremos siempre esta obra a través del número de parágrafo correspondiente detrás de cada cita.

<sup>40</sup> Jean-Luc Marion, *Dieu sans l'être*, Paris : PUF, 1991, p. 86.

relevantes vínculos con la creación poética y su comprensión de la *verdad* y del *lenguaje*<sup>41</sup>.

Las obras filosóficas de Nietzsche y de Heidegger constituyen, por otro lado, curiosos ejemplos de proximidad entre pensamiento y poesía: tanto en el Nietzsche de *Así habló Zaratustra*, como en el Heidegger de *Caminos del bosque*, la expresión poética acaba por hacerse casi indistinguible de la expresión filosófica. El propio autor de *Ser y tiempo* ilustró el vínculo entre poesía y pensamiento, al tiempo que sus irreductibles diferencias, por medio de la bella imagen de dos cimas separadas por un abismo<sup>42</sup>.

### 1.1.2. Contra el ídolo ontoteológico

El camino del pensar en torno a la crisis de la divinidad trazado por ambos autores podría quizá estructurarse a partir de dos sentencias que se han convertido en cruciales para el desarrollo de la filosofía occidental del último siglo. La primera de ellas es el «Dios ha muerto» enunciado por Friedrich Nietzsche en 1882 en su libro *La gaya ciencia*; la segunda pertenece a Martin Heidegger y apareció en su breve escrito *La experiencia del pensamiento* en 1954: «Hemos llegado demasiado tarde para los dioses y demasiado pronto para el ser»<sup>43</sup>.

Ambas se alzan, como trataremos de mostrar, contra toda concepción idolátrica de lo divino, y concretamente, contra la *idolización* conceptual de Dios llevada a cabo por lo que Heidegger denominará la concepción onto-teológica de la metafísica.

Previamente habremos de aclarar qué es este Dios de la onto-teología y en qué medida las citas de Nietzsche y de Heidegger puestas en juego se relacionan con su desmantelamiento y transformación. Hemos de recordar que fue el pensador francés Blaise Pascal quien en uno de sus aforismos distinguió entre el «Dios de los filósofos» («un Dieu simplement auteur des vérités géométriques et de l'ordre des éléments») y el

---

<sup>41</sup> Otro motivo nos guía en la elección de Nietzsche y Heidegger: tanto en la obra ensayística de Octavio Paz como en la de José Ángel Valente se atiende al trabajo filosófico de ambos. Octavio Paz sitúa en el centro de uno de sus más importantes artículos sobre la poesía, «Poesía de soledad, poesía de comunión», una cita de Nietzsche, mientras que la reflexión en torno a la filosofía de Heidegger ocupa páginas cruciales de *El arco y la lira*. En el caso de Valente, tanto Heidegger como Nietzsche son objeto de atención en uno de sus artículos más reveladores para el enjuiciamiento crítico de su propia obra poética, «La experiencia abisal». En la segunda parte de esta tesis tendremos ocasión de ponderar tales vínculos con la atención merecida.

<sup>42</sup> Heidegger, «Qu'est-ce que la philosophie?», *Questions II*, Paris : Gallimard, 1968, p. 37.

<sup>43</sup> *Ibid.*, «L'expérience de la pensée», *Questions III et IV*, Paris: Gallimard, 1976, p. 21.

«Dios religioso» («un Dieu d'amour et de consolation»)<sup>44</sup>. Frente a la célebre distinción de Pascal, ¿cómo identificaríamos al dios de la ontoteología contra el que se posicionan tanto Nietzsche como Heidegger?

La concepción onto-teológica de Dios comienza allí donde es imposible distinguir entre el «Dios de los filósofos» y el «Dios religioso»: en la fusión entre el Dios moral y el Dios *causa sui* de la filosofía que lleva a cabo especialmente el pensamiento teológico cristiano apoyándose en los principales conceptos de la metafísica griega, como trataremos de mostrar muy brevemente. Heidegger se remonta, para explicar esta identificación acaecida en el desarrollo del pensamiento occidental, al principio platónico del *to agathón*, idea suprema que posibilita todas las demás, a la manera, según el filósofo griego, de un sol que procurase la luz necesaria para inaugurar la posibilidad de la visión de todas las cosas<sup>45</sup>.

Esta idea del *to agathón*, traducido habitualmente como «el bien», pero que en la originaria interpretación griega, ajena a cualquier sentido moral, podría entenderse como «lo que hace apto o sirve para algo», constituye, para el filósofo griego, la posibilidad misma del conocimiento y su causa esencial. Tanto Platón como posteriormente Aristóteles definen la idea suprema de bien como *to theion*, «lo divino», entendiendo la causa de todo ente como «Dios» y estableciendo, desde el comienzo de la filosofía occidental, una relación intrínseca entre teología y metafísica<sup>46</sup>.

Si en la comprensión griega de *to agathon* no existen aún connotaciones morales, en el transcurso de la tradición filosófica el entrelazamiento de metafísica con teología se irá agudizando: *to agathón*, entendido como «bien supremo», pasa a concebirse como el Dios causante de todo ente. Así, y tal como demostrará a través de sus análisis Heidegger, la ontología se convierte en onto-teología, y el concepto de Dios se convierte en el *Summum Entis* y *Summum Bonum*. Es la necesidad de un fundamento último para la labor representacional del sujeto la que suscita la identidad entre el ser posibilitante de todo ente con Dios como *Summum Entis*.

A propósito de esto escribe Heidegger: «Cuando la metafísica piensa lo ente desde la perspectiva de su fundamento, que es común a todo ente en cuanto tal, entonces es lógica en cuanto ontológica. Pero cuando la metafísica piensa lo ente como tal en su conjunto, esto es, desde la perspectiva del ente supremo, que todo lo fundamenta,

---

<sup>44</sup> Blaise Pascal, fragment n°419, *Pensées*, Paris: Gallimard, 1977, p. 273.

<sup>45</sup> Cfr. Heidegger, «La doctrina platónica de la verdad», *Hitos*, Madrid: Alianza, 2000, p. 189.

<sup>46</sup> *Ibid*, p.196.

entonces es lógica en cuanto teológica»<sup>47</sup>. De este modo, queda servida la identificación posterior entre el Dios creador judeocristiano y el *to agathon* como *to theion* de la filosofía griega.

Esta identificación fundamental acaecida en los orígenes del pensamiento filosófico de Occidente prosigue su curso hasta incardinarse en la teología cristiana con Tomás de Aquino. Dios se convierte así en un «objeto de la metafísica», concebido como ente supremo afianzador de todo conocimiento, *Causa Sui* necesaria sobre la que apuntalar todo el edificio del conocimiento humano<sup>48</sup>. De forma afín, Paul Ricoeur ha centrado filosóficamente la imbricación del pensamiento griego con el cristiano a partir de la concepción de Dios como *analogia entis* propia de la teología tomista, en tanto posibilidad de hablar racionalmente del Dios creador de la tradición judeocristiana. El discurso teológico permite, merced al concepto de analogía del ser de Aristóteles «abarcar en una sola doctrina la relación horizontal de las categorías de la substancia y la vertical de las cosas creadas con el creador. Este proyecto define la onto-teología»<sup>49</sup>.

Heidegger, por su parte, ha intentado mostrar cómo la constitución onto-teológica de la divinidad es deudora de una muy determinada concepción del conocimiento que se inicia con Platón. La verdad se definirá, desde el discípulo de Sócrates, como *homoiosis* o *adaecuatio intellectus rei*, según su más extendida traducción latina: acuerdo entre el objeto y la representación que de él lleva a cabo un sujeto. Ello explica la importancia que tal binomio sujeto-objeto obtiene con el transcurrir del pensamiento occidental, así como el papel que tal comprensión representacional de la verdad reserva para Dios: ser el afianzamiento definitivo y supremo en el que reposa la *certitudo* del conocimiento humano, el engranaje fundamental que asegura el funcionamiento del pensar metafísico como dominio y cálculo de lo ente<sup>50</sup>.

Dicha instrumentalización onto-teológica de Dios mediante su conversión en mero concepto metafísico susceptible de ser utilizado como una herramienta filosófica ha dado pie al teólogo Jean-Luc Marion para hablar de la divinidad como «ídolo conceptual», tanto en el pensamiento filosófico como en el teológico cristiano<sup>51</sup>.

El *ídolo* se contrapone, para Marion, al *icono*, oposición que encierra dos

---

<sup>47</sup> Heidegger, «La constitución ontoteológica de la metafísica», *Identidad y diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1990, p.151.

<sup>48</sup> Cfr. Marion, op. cit., p. 122.

<sup>49</sup> Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, Madrid: Trotta, 2001, p. 360.

<sup>50</sup> Cfr. Heidegger, «La metafísica como historia del ser», Nietzsche, ed. cit., tomo II, p. 345.

<sup>51</sup> Marion, op.cit., p. 44

concepciones antitéticas de la representación de lo divino. El ídolo es literalmente comprendido como «lo que se ve» (*eidôlon*), lo representado y fijado por la mirada misma, la detención de esa mirada en el esplendor de un objeto y por ello mismo el fin de toda transparencia, de todo desbordamiento de lo visible hacia un más allá<sup>52</sup>.

Por el contrario, el icono acomete su representación de lo divino intentando «volver visible lo invisible», en la medida en que «convoca la mirada a sobrepasarse sin fijarse jamás sobre algo visible, pues lo visible no se presenta sino como paso a lo invisible»<sup>53</sup>.

Si la mirada se detiene en el ídolo para «abrir el lugar de un templo», el icono no permite que la mirada repose, sino que la fuerza a no fijarse jamás, a ser convocada a cada momento por una profundidad infinita, interminable, nunca del todo representada y representable por el icono mismo<sup>54</sup>.

La oposición entre ídolo e icono es ampliada por Marion desde el ámbito estético al ámbito de los conceptos. Así, Dios resultará erigido en ídolo conceptual en el momento en el que adquiere una función preeminente como *Causa Sui* en el seno del pensamiento onto-teológico y deviene mero objeto de representación, fijado por una mirada que lo convierte en objeto para un sujeto situado ante él<sup>55</sup>.

Si la ciencia teológica cristiana lleva a cabo la idolización conceptual de Dios, a la teología mística le corresponderá su representación icónica. Por ello, Marion concibe, en el centro del antagonismo entre *ídolo* e *icono*, el enfrentamiento entre la teología como *ciencia*, representada por Tomás de Aquino y la teología como *mística* propia de la obra de Dionisio el Areopagita: del Dios representable como objeto de la metafísica a la destrucción de todos los conceptos y el descubrimiento de la imposibilidad de reducir a Dios a nuestros esquemas de comprensión metafísica bajo la forma de una representación concreta y *lógicamente* establecida<sup>56</sup>.

Tanto el pensamiento filosófico de Nietzsche como el de Heidegger llevan a cabo, en sus correspondientes circunstancias históricas, una cuidadosa labor de crítica de la visión onto-teológica de lo divino. No otra intención cabe sondear, como veremos, tras el célebre «Dios ha muerto» nietzscheano. Por su parte, la analítica existencial del *Dasein* heideggeriano prescinde de todo presupuesto teológico como medio de genuina

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 18

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 29

<sup>54</sup> *Ibidem*

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 121.

posibilitación de una renovada experiencia de lo divino desde el orden del pensamiento occidental y su tradición<sup>57</sup>.

Ambos caminos filosóficos se extienden como posibles ejemplos de lo que la pensadora Simone Weil ha llamado «ateísmo purificador»<sup>58</sup>: no una mera, cómoda y definitiva anulación de la pregunta sobre la divinidad sino un camino de negación, desde el pensamiento, de la manipulación de lo divino como coartada para la apología de determinados valores o su conversión en simple argumento de consuelo metafísico.

La reflexión en torno a la divinidad que despliegan la obras de Nietzsche y de Heidegger ostenta, como trataremos de mostrar, relevantes vínculos con cuestiones cruciales para el ámbito de lo poético, por cuanto ilumina desde otra perspectiva el estatuto de la verdad para la experiencia artística y las posibilidades que la poesía alberga como redefinición creadora de las relaciones entre el lenguaje y el mundo.

### 1.1.3. Nietzsche: «Dios ha muerto»

El autor del *Zaratustra*, ya en su primera época se había referido, en el escrito «El origen de la tragedia» de 1870 a este pensamiento del morir de Dios: «Creo en las palabras de los primitivos germanos: todos los dioses tienen que morir»<sup>59</sup>. Pero será en 1882 y en el fragmento 125 de *La gaya ciencia* donde la «muerte de Dios» alcance su primera exposición *in extenso*.

En este texto, el personaje llamado «el loco» irrumpe desesperadamente en medio de un mercado «buscando a Dios» para anunciar después a la multitud: «¡Dios ha muerto! ¡Dios permanece muerto! ¡Y nosotros lo hemos matado!». La noticia llega, según «el loco», demasiado pronto: «este enorme suceso todavía está en camino y no ha llegado hasta los oídos de los hombres»<sup>60</sup>. Apoyémonos primero en otro fragmento de

---

<sup>57</sup> El pensamiento de Nietzsche y de Heidegger entabla entre sí a su vez muy hondas conexiones: Heidegger dedica una de sus obras fundamentales (quizá la más relevante después de *Ser y tiempo*) a la interpretación de la filosofía de Nietzsche. Heidegger sitúa en su *Nietzsche* al autor de *La voluntad de poder* como el *acabamiento de la metafísica*, mientras que el propio Heidegger considera su pensamiento fuera de los cauces de la metafísica. El pensar de ambos autores acerca de la divinidad se despliega consecuentemente desde dos posiciones extremas y cruciales de la historia de la filosofía: como *acabamiento* de la metafísica y como un pensar exterior a la metafísica. Intentaremos, a lo largo de nuestra exposición, tener en cuenta la tensión dialéctica que Heidegger establece con su predecesor en la citada monografía, pues con ello podremos contribuir a dilucidar qué movimiento del pensar filosófico lleva de la *muerte de Dios* a la posibilidad de una *distinta* experiencia de la divinidad desde la perspectiva del pensamiento.

<sup>58</sup> Simone Weil, *La pesanteur et la grâce*, Paris : Plon, 1991, p. 131.

<sup>59</sup> Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza, 2003, p. 72.

<sup>60</sup> Nietzsche, *La gaya ciencia*, Barcelona: Calamus Scriptorius, 1979, p. 114.

*La gaya ciencia*, cuatro años posterior, para aclarar qué quiere decir Nietzsche con «Dios»: «el suceso más importante en los últimos tiempos, que Dios ha muerto, que la fe en el Dios cristiano ha perdido toda credibilidad»<sup>61</sup>. La muerte de Dios se refiere, pues, sin ninguna duda, a la muerte del Dios judeocristiano.

Pero es su principal intérprete, Martin Heidegger, quien nos ofrece una clave esencial para calibrar el alcance de tal acontecimiento, al señalar que Dios, para Nietzsche, además del Dios del judeocristianismo o justo por ello, es «el nombre para el ámbito de las ideas y los ideales»<sup>62</sup>. Nietzsche comprende a Dios también como ámbito de lo suprasensible, el ámbito del «mundo verdadero» de la ideas platónicas, opuesto al «mundo falso» del devenir. La muerte de Dios será, por consiguiente, la condena de todo platonismo y la crítica radical a toda la tradición filosófica occidental por cuanto que sostiene tácitamente el esquema platónico.

El anuncio de «la muerte de Dios» simboliza para Nietzsche el hundimiento de todos los valores supremos que sustentan la vida de occidente, y por ello, el avance del *nihilismo*, término esencial del pensamiento nietzscheano. El nihilismo es, para el autor de *La gaya ciencia*, el acontecimiento más importante acaecido en la historia europea: negación de cualquier horizonte de trascendencia desde el cual quepa justificar los valores rectores de la vida. Esto implica la condena radical del platonismo como origen y legitimación filosóficos de un «mundo verdadero» por contraposición a un «mundo falso», y del cristianismo como «platonismo para el pueblo» que impone igualmente un mundo trascendente y eterno en oposición al *lacrimarum valle* de la experiencia sensible. Ambos, platonismo y cristianismo, quedan condenados en nombre de la autoconciencia del hombre como criterio absoluto de la realidad.

¿Qué quiere decir la oposición entre «mundo verdadero» y «mundo falso» y cómo se relaciona exactamente con la «muerte de Dios»? Nietzsche centra su pensamiento en torno a esta cuestión en el breve fragmento de su obra *Crepúsculo de los ídolos* titulado «Cómo el mundo verdadero acabó convirtiéndose en una fábula». En él entiende toda la historia de la metafísica occidental, y del cristianismo como producto del sustrato filosófico platónico, como postulación de un «mundo verdadero» opuesto a un «mundo falso». El «mundo verdadero» se correspondería con el ámbito de las ideas (Platón), de la salvación (cristianismo), del imperativo moral (Kant); se convertiría en

---

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>62</sup> Heidegger, «La frase de Nietzsche Dios ha muerto», *Caminos de bosque*, Madrid: Alianza editorial, 1995, p. 162.



«inasequible» y «desconocido» merced al positivismo y finalmente, por obra del nihilismo como decadencia de los valores supremos, el «mundo verdadero» desaparecería. Es el instante inaugural de la aparición de Zarathustra, el profeta protagonista de ese «libro para todos y para nadie» que es *Así habló Zarathustra*:

Hemos eliminado el mundo verdadero: ¿qué mundo ha quedado?, ¿Acaso el aparente?...¡No!, ¡al eliminar el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente

(Mediodía, instante de la sombra más corta; final del error más largo; punto culminante de la humanidad; INCIPIT ZARATUSTRA<sup>63</sup>).

Nietzsche levanta la condena que tanto el platonismo y su influencia filosófica como el cristianismo había arrojado contra ese «mundo falso» que no es otro que el mundo físico de la experiencia sensible. La sustentación de los valores supremos en un «mundo suprasensible», en un Dios moral, es interpretado como recelo frente a la vida; la vida es así identificada con la experiencia de los sentidos, del mundo físico, del cuerpo. No hay, pues, más experiencia que la del *devenir*: el mundo caótico de los sentidos. El *ser*, considerado como algo estable, eterno, inmutable, tal como lo había concebido la filosofía griega, no es más que una apariencia formada por la necesidad del hombre de asentar su conocimiento sobre una base de categorías inalterables. En la medida en que el pensamiento de Nietzsche se presenta como una destitución radical de la experiencia suprasensible de un «mundo verdadero» en favor del mundo de la experiencia sensible, podría considerarse en su conjunto como «una expulsión fuera del platonismo»<sup>64</sup>: una alteración del esquema «sensible-suprasensible». El «mundo suprasensible», el espíritu, queda subordinado a la experiencia de los sentidos. En el fragmento 815 de *La voluntad de poder* escribe Nietzsche: «Nosotros queremos ser gratos a los sentidos por su finura, por su plenitud y su fuerza y por eso les ofrecemos nuestro mejor espíritu».

La «muerte de Dios» asegura así la posibilidad del superhombre: la aniquilación de cualquier «autoridad sobrehumana» propicia que sea el hombre el que rija desde su arbitrio sus propios designios. El nihilismo certifica la eliminación de las metas y los fines impuestos por una potestad ajena al hombre: la resultante de su ingenua tendencia

---

<sup>63</sup>Nietzsche, *Crepúsculo de los ídolos*, Madrid: Alianza editorial, 1998, p. 58.

<sup>64</sup>Heidegger, *Nietzsche*, I, ed. cit., p. 198.

a proyectar en categorías eternas e incommovibles, el origen de sus verdades. Es ahora el hombre el que debe, superándose a sí mismo, diseñar sus propias metas. Si el mundo, para el nihilismo, carece de finalidad, de sentido, el hombre debe crear su sentido, establecer sus verdades merced a su voluntad de acrecentamiento o *voluntad de poder*.

Es por esto por lo que la muerte de Dios en Nietzsche significa, como ya señalamos, la doble muerte de ese Dios moral-metafísico, refrendador de verdades que son asentadas, en realidad, por el hombre mismo. La distinción pascaliana que hicimos notar, entre un «Dios de los filósofos» y un «Dios religioso» no tiene sentido para Nietzsche en la medida en que la alianza cristianismo-platonismo contamina la figura de Dios, la convierte, como *summum entis*, en un asidero necesario para el hombre que se convierte en víctima de sus propias verdades, no para el superhombre que es capaz de asumir tales verdades como obra suya.

En un mundo donde el ser –lo estable, lo permanente, lo eterno de la visión metafísica tradicional– ha sido reducido a puro devenir, el arte hace de la necesidad de fijar verdades estables una virtud y asume radicalmente la función de crear la realidad, de llevarla constantemente más allá de sí misma, convirtiéndose, en consecuencia, en el medio supremo que la voluntad de poder tiene para abrir nuevas y creadoras perspectivas en la realidad caótica del devenir.

En la medida en que el devenir, en tanto que *caos*, se despliega carente de una dirección o meta intrínseca, de un *sentido* o *fundamento* dado *en sí*, el creador o superhombre se sostiene siempre en una genuina experiencia del tiempo que Nietzsche llamó, recurriendo a una antiquísima creencia de los orígenes de la filosofía griega, el «eterno retorno de lo mismo»<sup>65</sup>.

La creencia en el *eterno retorno* no constituye, empero, una verdad al uso platónico sino su contrafigura filosófica, el acabamiento de la posibilidad de este tipo de verdad; no funda un ámbito de certeza incommovible desde el que contemplar el mundo y defendernos de la idea de su perpetuo cambio sensorial, de nuestra finitud, ni es tampoco una fe de salvación desde la que abandonarse a la pasividad de una determinada interpretación del mundo, sino que propone como posibilidad creadora

---

<sup>65</sup> Cfr. «De la visión y el enigma», *Así habló Zaratustra*, Madrid: Alianza editorial, 1997, p. 230. Centro nodal de la filosofía de Nietzsche, la doctrina del eterno retorno adquiere diversas y oblicuas manifestaciones desde *Así habló Zaratustra*, hasta las últimas notas de *La voluntad de poder*. Sorprende el misterio y el estudiado carácter enigmático que su autor escogió darle, y que, entre otras cosas, sirvió con el paso del tiempo para contribuir, a partes iguales, a mantenerlo *vivo* en la labor de los hermeneutas, y a dar lugar a confusiones de toda índole, hasta el punto de tomarlo por una mera divagación poética del Nietzsche próximo a la locura de sus últimos años.

para el hombre el fundamento de lo sin fundamento: del puro devenir, del ente en estado de caos como proyecto que el hombre debe a cada momento «ejercer, acompañar o reactualizar»<sup>66</sup> a través de su constante esfuerzo creativo. Esta doctrina se concibe como posibilidad por cuanto inaugura un ámbito de pensamiento creador, abierto siempre a otras nuevas e insólitas posibilidades del ente.

El propio Octavio Paz, como veremos más tarde, interpreta desde la experiencia poética la doctrina del eterno retorno nietzscheano como una «subversión del presente» (OC, VIII: 477) que libera y descubre su trasfondo abismático. Ya en «Poesía de soledad, poesía de comunión» el poeta citaba una frase del filósofo alemán extraída de su obra *Humano, demasiado humano*, en la cual la categoría metafísico-teológica de eternidad aparece subvertida desde el devenir del presente: Nietzsche reclama «no la vida eterna sino la eterna vivacidad»<sup>67</sup>. Esta transformación marca igualmente un impulso esencial en la poesía de Paz en lo que respecta a su alejamiento de la comprensión judeocristiana de la divinidad.

¿Nos autoriza la célebre afirmación «Dios ha muerto» a sentenciar el ateísmo del pensamiento nietzscheano? La respuesta a esta pregunta no puede apoyarse exclusivamente en la consigna de la «muerte de Dios» introducida por el pensador en *La gaya ciencia*, habida cuenta de que en el proceso de su pensamiento la toma de posiciones respecto de dicho problema se complica. En el fragmento 151 de *La voluntad de poder* escribe Nietzsche: «El Dios cristiano-moral no es mantenible: en consecuencia, el ateísmo, como si no pudiera haber ninguna otra clase de dioses». Pero, ¿puede existir, para Nietzsche, otra clase de dioses?

En el último período de su pensamiento Nietzsche regresa al paganismo griego para tomar la figura del dios Dionisos como perfecta contraposición al Dios cristiano. Frente al «Crucificado», Dionisos representa «la afirmación religiosa de la vida, la vida misma, su eterna fecundidad» (1045). Sería, sin embargo, apresurado considerar a Nietzsche un revivificador de los cultos ancestrales del paganismo, aunque el pensador encuentre, sin duda, en este dios un emblema o imagen muy afín de su defensa de la eterna vivacidad.

Hace falta señalar que, no sólo los filósofos del platonismo sino también los poetas son el objeto del ataque de Nietzsche en lo que respecta a la cuestión de Dios. En

---

<sup>66</sup> *Ibid.* p. 317.

<sup>67</sup> *Humano demasiado humano*, Madrid: Edaf, 1996, p. 102.

el *Zaratustra* se alude a los dioses como resultado del «amaño de poetas»<sup>68</sup> y en un célebre poema dedicado a Goethe, Nietzsche escribe: «Dios, el insidioso, una subrepticia invención de poeta»<sup>69</sup>. Los poetas resultan, en el fondo, tan responsables como los filósofos de la mistificación teológica, en la medida en que todavía no han alcanzado -o son pocos lo que lo han hecho- la condición creadora del superhombre, el «gran estilo», según lo llama Nietzsche: el arte como suprema realización y alabanza de la vida.

Sin embargo, y a pesar de todo lo señalado, el ateísmo de Nietzsche, la total eliminación de Dios de su filosofía no es tan fácil de defender, a tenor de otros pasajes de su obra. En el capítulo «El ser religioso» de *Más allá del bien y del mal*, Nietzsche escribe a propósito del «hombre más desbordante de alegría, más vivaz y afirmador del mundo». Ese hombre que, transfigurado en niño a través de un «santo decir sí»<sup>70</sup>, en su deseo de retornar eternamente sobre sí mismo y sobre el mundo estaría:

exclamando insaciablemente *da capo*, no sólo a sí mismo, sino a toda la pieza y a todo el espectáculo, y no sólo a un espectáculo sino fundamentalmente a Aquel que precisamente tiene necesidad de ese espectáculo, y lo hace necesario: porque él tiene continuamente necesidad de sí, y se hace necesario... ¿Qué? ¿Y no sería esto *circulus vitiosus deus*?<sup>71</sup>

¿Es, pues, la doctrina del eterno retorno de lo mismo una doctrina religiosa? Así parece sugerirlo el propio Nietzsche cuando se refiere a ella como a «la religión de las almas más libres»<sup>72</sup>. Cabría pensar que la plena asunción del *amor fati*, de cada uno de los dolores y placeres de esta vida, se concibe como un espectáculo desplegado frente a un dios que tendría que completarlo con su necesidad y así cerrar definitivamente el círculo de toda perfección. En el fragmento 150 de *Más allá del bien y del mal* escribe Nietzsche:

---

<sup>68</sup> Nietzsche, *Así habló Zaratustra*, ed. cit., p.195.

<sup>69</sup> Cit. por Heidegger, *Nietzsche*, II, p. 309.

<sup>70</sup> Cfr. «De las tres transformaciones», verdadero camino iniciático de Nietzsche situado en el pórtico de *Así habló Zaratustra*, ed. cit., p. 53-55.

<sup>71</sup> *Más allá del bien y del mal*, Madrid: Alianza Editorial, 1977, p. 81.

<sup>72</sup> Cit. por Heidegger, *ibid.*, p.312.

En torno al héroe todo se vuelve tragedia, en torno al semidiós todo se vuelve sátira; y en torno a Dios todo se vuelve ¿qué? ¿*mundo* quizás?<sup>73</sup>

En torno a dicha interrogación se concentra el enigma de la pregunta por Dios en el pensamiento de Nietzsche. Resulta de este asedio interrogativo, afirma Heidegger, la imposibilidad de colegir sin más el ateísmo de Nietzsche de su aserto sobre la muerte de Dios. Es la pregunta por Dios la que mantiene vivo en el pensamiento de Nietzsche la posibilidad del propio Dios a través de esta especial invocación interrogativa. Con respecto a sendas interrogaciones nietzscheanas, ha interpretado Heidegger: «Queda por reflexionar si el dios es más divino en la pregunta que lo interroga o cuando posee certeza y, en cuanto algo cierto, puede ser puesto de lado según convenga, para recuperarlo cuando se lo necesite»<sup>74</sup>.

Una vez muerto el Dios de la ontoteología, el Dios-ente que fundamenta y justifica el dominio del hombre y sus *iglesias*, se abre el camino para un entero desarrollo de las posibilidades del hombre como creador. En el prefacio al «Libro segundo» de *La voluntad de poder* puede leerse: «el hombre como poeta, como pensador, como Dios»<sup>75</sup>. Parecería indicar Nietzsche que, gracias a la fuerza creadora del hombre, éste asciende a la altura del Dios y se coloca en su lugar, mas tal respuesta, expresa Heidegger, «piensa muy poco divinamente la esencia de Dios»<sup>76</sup>. Lo determinante es hacia dónde se dirige el esfuerzo creador del hombre en su constante superación más allá de sí. Si el nihilismo radical, necesario para la «transvaloración de todos los valores», es según Nietzsche una «forma divina de pensar como negación de todo mundo verdadero», la negación, pues, de ese mundo verdadero y con él del Dios de la ontoteología, predispone adecuadamente para el *amor fati* del eterno retorno. Como «forma divina de pensar», dicha negación nos acerca más al Dios interrogado por Nietzsche, al *circulus vitiosus deus*. Es la fuerza creadora del superhombre la que, prescindiendo de Dios como el fundamento de su creación, lo coloca como la posibilidad más alta, la interrogación para la que el hombre debe prepararse a través de su más radical transfiguración. De esta forma, los principios de *creencia* y *creación* quedan tácitamente enfrentados en Nietzsche. Si creer es establecerse en una verdad, el creador no puede entregarse a las creencias, debe, por la mediación de su arte, llevar a

---

<sup>73</sup> *Más allá del bien y del mal*, ed. cit., p. 107.

<sup>74</sup> Heidegger, *ibid.* p.265.

<sup>75</sup> *La voluntad de poder*, ed. cit. p. 119.

<sup>76</sup> Heidegger, «La frase de Nietzsche Dios ha muerto», *Caminos de bosque*, ed. cit. p. 189.

cabo una continua transfiguración de la realidad. «Ya no creo en nada, este es el pensar correcto de un hombre creador»<sup>77</sup>, afirma Nietzsche contraponiendo el *crear* y el *creer*. *Creer*, en cuanto «tener por verdadero», inmoviliza la vida. *Crear*, en cuanto fuerza transfiguradora, le devuelve su genuina forma de devenir.

El Dios ontoteológico, por cuanto que es una respuesta, paraliza la dimensión creadora del hombre. Sólo si nos hacemos creadores, como el devenir mismo –el único *mundo* existente– llegaremos a situarnos en la órbita del Dios. A este respecto escribe esclarecedoramente Heidegger:

¿Qué le quedaría por hacer al hombre, cómo podría ser hombre, devenir lo que es, si los dioses estuvieran ya siempre allí delante y sólo allí delante? ¿si hubiera dioses así como hay piedras, árboles y agua? ¿Cómo es posible? ¿No hay que crear antes al dios, y no se precisa para ello la fuerza suprema que permita crear algo por encima de sí mismo, y para esto no hay que transformar previamente al hombre mismo, al último y despreciable hombre? ¿No necesita el hombre un peso grave para no tomar a la ligera a su dios?<sup>78</sup>.

La posibilidad del dios está preparada por el total despliegue de las fuerzas creadoras del hombre, por la asunción radical del mundo (*amor fati*), por su sostenimiento en el horizonte de la pregunta que garantiza nuestro ser creador. La interrogación por el dios no puede, por tanto, prescindir de un previo desmontaje de las imágenes del Dios judeocristiano y platónico. La explosión creadora del hombre exige que ese Dios muera para que el dios interrogante se abra paso a través de la celebración del mundo sensible.

Es así cómo en el final de la voluntad de poder, a la crítica del Dios moral del cristianismo, asegurador de un «más allá» y de unos «valores morales» a la medida del hombre débil que requiere tales «valedores», se le contrapone un Dios «más allá del bien y del mal», un dios apartado de las imágenes urdidas y fijadas por la necesidad humana<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> Cit. por Heidegger, *Nietzsche*, tomo I, p. 314.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 246.

<sup>79</sup> Cfr. párrafos 1028-1031 de *La voluntad de poder*, ed. cit.

#### 1.1.4. Heidegger: «Hemos llegado demasiado tarde para los dioses...»

La obra de Heidegger parte también, inevitablemente, de la misma situación de nihilismo denunciada por Nietzsche para presentarse como única posibilidad de afrontarlo y de esta forma, superar a toda la tradición metafísica occidental. Heidegger hace suyo el mismo «estado de necesidad» en el que se encuentra Nietzsche; «la necesidad —escribe— de dar al mundo el sentido que no lo degrade a un mero pasaje hacia un más allá»<sup>80</sup>. Si el pensamiento de Nietzsche representa el acabamiento de la metafísica, la obra de Heidegger es la posibilidad de un «otro comienzo» para el pensar filosófico<sup>81</sup>. Pero, ¿cómo es posible situarse más allá de la metafísica?, y ¿qué consecuencias tiene esto para su concepción de la divinidad?

Llegada a su acabamiento la metafísica, ya no es posible servirse de las nociones tradicionales de sujeto y objeto, *mundo verdadero* del ser o *mundo falso* del devenir, *res extensae*, *res cogitans*, ni siquiera del *sujeto trascendental* de la fenomenología husserliana, corriente a la que en un primer momento se adhirió Heidegger.

¿Dónde situar, pues, dicho pensamiento? Su sitio más propio estaría localizado no tanto en un lugar como en un tránsito, o mejor, en el constante fluctuar en el espacio abierto entre el ser y el ente, en lo que Heidegger definió como «diferencia ontológica»<sup>82</sup>. Nietzsche pretendía llevar a cabo la inversión de la tradición metafísica occidental; Heidegger concibe la tarea del pensador como un plantearse las cuestiones aún no pensadas por la tradición metafísica como vía para superarla. Aquello aún no pensado que va a constituir el centro del pensar heideggeriano, es el Ser (escrito muchas veces con mayúscula, y en sus últimas obras con el arcaísmo alemán *Seyn*), y su relación con la diferencia ontológica, es decir, la distinción entre ser y ente. Si la tradición metafísica había emprendido el pensamiento sobre el ser, lo había hecho siempre desde la sola perspectiva del ente y siempre en función del ente, de la presencia de las cosas ante el hombre y su representabilidad. Pensado desde el ente, el ser queda relegado a fundamento, *Summum Entis*, *Causa Sui*, iniciando así el vínculo onto-teológico y apartándose de la posibilidad de pensar el ser desde el propio ser<sup>83</sup>.

---

<sup>80</sup> Heidegger, *Nietzsche*, tomo II, p. 71.

<sup>81</sup> *Ibid.*, tomo I, p. 524.

<sup>82</sup> Heidegger, *El Ser y el tiempo*, (trad. de José Gaos), Barcelona: RBA, 2002, «Introducción», p. 20.

<sup>83</sup> El pensamiento de la metafísica, al girar en torno a la presencia de los entes, a la *theoria* que los contempla y representa, es inevitablemente una «interpretación técnica del pensamiento», al servicio del «hacer y el producir» («Lettre sur l'humanisme», *Questions III et IV*, ed. cit., p.69). El pensamiento técnico constituye un velo tras del cual el ser se oculta, pero al tiempo, llevado a su consumación, la

La pregunta conductora de Heidegger –y aquel pensamiento que, como astroguía, le llevó a concebir su epitafio, «caminar hacia una estrella»– fue la pregunta y el pensar en torno al ser. Pregunta que, formulada desde el ser mismo, abre a la verdadera dimensión de la diferencia ontológica. «Pensar el ser desde el ser, escribe Heidegger, no es la escapatoria de una abstracción desesperada»<sup>84</sup>, sino situarse en la apertura desde la que todo ente surge a la presencia. El hombre es interpretado como *Da-sein*, «ser-ahí», lugar donde acaece la verdad misma del Ser. En tanto que *Da-sein*, al hombre le es inherente una cierta «comprensión del ser», es la «comprensión preontológica» a la que ya se refiere en su primera obra de importancia *Ser y tiempo* (1927)<sup>85</sup>. Intenta, en este célebre libro, pensar la esencia del hombre a partir de la pregunta por la verdad del ser y no, como se había venido haciendo, por la verdad del ente.

El ser no es un fundamento, a la manera onto-teológica. El ser no puede concebirse como fundamento pues de esta forma se convertiría en un ente. El ser es lo infundado (*ab-grund*), y es así como el *Da-sein*, determinado en su fundamento a su vez por la nada, no *recibe* una esencia, sino que es pura posibilidad. Saliendo del dominio del ente, no existen algo así como fundamentos a la manera de Leibniz, nos recuerda Heidegger, cuando escribe *Nihil est sine rationem*<sup>86</sup>. *Fundamento* o *razón* –*ratio*– valen para el pensar representador y calculante de la metafísica. El pensamiento del ser requiere otro proceder, por cuanto es un acercarse a lo no pensado todavía.

Esto *no pensado* obliga al pensador a ejecutar un «paso atrás» (*Schrittzurück*) hacia el alba del pensamiento, cuando el dominio del pensar metafísico, con Platón, apenas comenzaba. Serán los Presocráticos (Parménides, Heráclito y Anaximandro fundamentalmente) y sus meditaciones en torno al concepto de *aletheia* los que ofrezcan al pensamiento de Heidegger la posibilidad de un antecedente en el que apoyarse en su reflexión sobre el ser<sup>87</sup>. Pensar el ser, según Heidegger, pensarlo sin el apoyo del ente, como «lo que se sustrae». Si la «realidad», como concepto metafísico, es el ámbito de lo representable, de lo que el sujeto afianza como base para su conocimiento y manipulación,<sup>88</sup> del ser pensado desde el ser no hay representación posible. Para que el ente puede manifestarse y «presenciarse», es preciso que el ser «se oculte»,

---

posibilidad más apropiada para preguntar sobre el ser. Sobre la oportunidad de la técnica, cfr. Félix Duque, «Heidegger: en los confines de la metafísica», *Anales del seminario de Historia de la Filosofía*, 13 (Madrid, 1996), p. 19-38.

<sup>84</sup> Heidegger, *Nietzsche*, II, p.303.

<sup>85</sup> Heidegger, *Ser y tiempo*, ed. cit., p. 22.

<sup>86</sup> Heidegger, *Le principe de raison*, Paris: Gallimard, 1962, p. 116.

<sup>87</sup> Cfr. el ensayo «Alèthéia (Héraclite, fragment 16)», *Essais et conférences*, Paris : Gallimard, 1958.

<sup>88</sup> Cfr., Heidegger, «El ser-ahí, la mundanidad y la realidad», *Ser y tiempo*, ed. cit., p.185-195.



«abandone» al ente: «el ente, precisamente cuando es en cuanto tal y sólo es así, está en la sustracción del ser mismo»<sup>89</sup>.

Con el transcurso del tiempo, Heidegger fue profundizando en algunas de sus concepciones esenciales sobre el ser, ante todo modificando el lenguaje que guiaba su pensamiento al arrimo de la poesía (y fundamentalmente de Hölderlin) con el fin de escapar a las limitaciones de un lenguaje filosófico heredado de la metafísica y que se mostraba insuficiente y limitador con respecto al pensamiento sobre el ser. El lenguaje pasa a cobrar una gran importancia para Heidegger, como «casa del Ser» que es preciso «liberar de los vínculos de la gramática, con el fin de propiciar una articulación más original de sus elementos»<sup>90</sup>. Tal es la función de poetas y pensadores. Tal será el sentido de las violencias etimológicas a las que sometió el idioma alemán, a la búsqueda siempre del preciso decir del ser.

La visión de la divinidad que se desprende del pensar heideggeriano se erige, pues, desde el horizonte del Ser y la pregunta que dicho horizonte suscita. El Ser no es, en ningún caso, identificable con la divinidad misma. Heidegger es tajante cuando se trata de disipar equívocos en este aspecto de su obra. El Ser es el dominio donde podría acaecer la experiencia originaria de la divinidad: «En la proximidad del Ser debe decidirse si los dioses se niegan y cómo se niegan, si el día de lo sagrado se levanta y cómo se levanta y si en esta alba sagrada una aparición del dios y de los dioses puede de nuevo comenzar». El pensamiento del Ser funda el camino para un pensamiento no técnico y no representacional, y de esta forma se interna en el dominio de lo desconocido; la disposición a lo desconocido es la condición para un acercamiento a lo sagrado: «No es sino a partir de la esencia de lo sagrado –escribe Heidegger– como puede pensarse la esencia de la divinidad. No es sino en la luz de la esencia de la divinidad como puede ser pensado y dicho lo que debe nombrar la palabra *Dios*»<sup>91</sup>.

El pensar sobre el Ser es, pues, la apertura verdadera para una nueva experiencia de lo divino. Para incorporarse totalmente a dicho pensar es preciso apartarse de toda seguridad metafísica y abandonándose a lo sin fundamento, a la nada, «librarse de los ídolos que todos tenemos y en los que solemos evadirnos»<sup>92</sup>. El pensar sin fundamento acerca al fenómeno del Ser en su más despojada gratuidad, como donación *sin por qué*.

---

<sup>89</sup> Heidegger, «La determinación del nihilismo según la historia del ser», *Nietzsche*, ed. cit. tomo II, p. 354.

<sup>90</sup> Heidegger, «Lettre sur l'humanisme», *Questions III et IV*, ed. cit., p.68.

<sup>91</sup> «Lettre sur l'humanisme», *Questions III et IV*, ed. cit., p.112.

<sup>92</sup> «Qu'est-ce que la métaphysique?», *Questions I*, Paris : Gallimard, 1968, p. 72.

Si el Ser es un evento que se sustrae continuamente hacia lo incomprensible, un evento que *nos* sucede apropiándonos, al *Da-sein* sólo le queda aceptarlo. El ser hombre se constituye como «la aceptación de esta venida hacia nosotros»<sup>93</sup> del Ser. Como moradores de la «diferencia ontológica» no hay *otro mundo* hacia el que dirigir la mirada: la única dimensión humana es esta mundanidad abismática abierta con el tiempo y que es sólo tiempo.

En efecto, en el último tramo de su labor, Heidegger insiste acerca del carácter finito del Ser. Ya en *¿Qué es metafísica?* Puede leerse: «el propio ser es finito en su esencia»<sup>94</sup>. Esta finitud tiene que ver con el carácter temporal del acontecimiento (*Ereignis*) en el que la presencia de las cosas se despliega y es condición necesaria para comprender adecuadamente la apropiación que tal acontecer ejerce en cada ente. Esta finitud es la que funda una relación auténtica del *Da-sein* con el carácter indeclinable de sí mismo como ser «capaz de la muerte como muerte»<sup>95</sup>.

Sabemos de las profundas raíces religiosas que, dentro de la órbita del catolicismo, impulsaron a Heidegger al estudio de la teología (en 1921 se definía en una carta como un «teólogo cristiano»<sup>96</sup>), pero igualmente conocida resulta su ruptura con esta religión ocasionada por su creciente vocación filosófica que hacía, para el pensador, problemático e inaceptable el sistema del catolicismo, pero no el cristianismo y la metafísica»<sup>97</sup>, ésta, ciertamente, en un nuevo sentido.

Sin embargo, y aunque su discípulo Gadamer interprete el conjunto del pensar heideggeriano como un intento de salvar de la «fatal helenización» a la teología cristiana y conducir hacia la posibilidad de una nueva y originaria experiencia religiosa<sup>98</sup>, lo cierto es que la concepción de Dios que Heidegger perfila a lo largo de su obra se aparta, en detalles fundamentales, del cristianismo.

No obstante, la tradición y mística cristiana interesaron desde siempre a Heidegger y fueron un apoyo esencial para algunas de las experiencias más arriesgadas de su pensamiento, como veremos.

---

<sup>93</sup> *Ibid.* «Temps et Être», *Questions III et IV*, ed. cit., p. 223.

<sup>94</sup> «Qu'est-ce que la métaphysique?», *Questions I*, ed. cit., p. 69.

<sup>95</sup> Heidegger, «L'homme habite en poète», *Essais et conférences*, Paris : Gallimard, 1958, p. 235.

<sup>96</sup> Cfr. Hans-Georg Gadamer, «La dimensión religiosa de Heidegger», *Los caminos de Heidegger*, Barcelona: Herder, 2002, (p. 151-163), p. 153; cfr. también el artículo de Hugo Ott, «Las raíces católicas del pensamiento de Heidegger», traducción de Ramón Rodríguez en Navarro Cordón, J. M., Rodríguez R. (ed.), *Heidegger o el final de la filosofía*, Editorial Complutense, Madrid, 1993, p. 163-174.

<sup>97</sup> Citado de una carta de 1919 por Ott, art. cit., p. 173.

<sup>98</sup> Gadamer, «La dimensión religiosa de Heidegger», *Los caminos de Heidegger*, ed. cit., p.157.

La radical separación de la iglesia católica es en Heidegger, ante todo, un acto de honestidad filosófica: «Una filosofía cristiana –escribe en el *Nietzsche*– es un contrasentido aún mayor que la idea de un círculo cuadrado»<sup>99</sup>. El Dios hacia el que aspira su pensamiento no es un Dios instituido por ningún culto, no puede vivirse, por tanto, a través de la creencia. Heidegger sostiene, en este sentido, junto con Nietzsche, la «muerte» del Dios de la ontoteología: una comprensión de la divinidad que, de ser filosófica, ha pasado a incardinarse en lo más profundo de la teología cristiana y a constituir un obstáculo para la verdadera y original experiencia religiosa. El Dios que como *Summum entis* es buscado como garantía o seguro del dominio representacional de lo ente, la certeza de fe que se troca en ciego justificar en nombre de lo más ente, el Dios que, según la teología cristiana es considerado «valor supremo». A propósito de esto ha escrito Heidegger:

El golpe más duro contra Dios no es que sea considerado incognoscible, ni que la existencia de Dios aparezca como indemostrable, sino que el Dios considerado efectivamente real haya sido elevado a la calidad de valor supremo. En efecto, este golpe no procede precisamente de los que están ahí y no creen en Dios sino de los creyentes y sus teólogos, que hablan de lo más ente entre todos los entes sin que jamás se les ocurra pensar en el propio ser, con el fin de darse cuenta de que ese pensar y ese hablar, vistos desde la fe, son la blasfemia por excelencia, en cuanto se mezclan con la teología de la fe.<sup>100</sup>

A Heidegger le interesará, ante todo, separarse de la teología cristiana en su reflexión sobre la divinidad para afrontarla desde los límites y los imperativos de un pensamiento postmetafísico. Si Dios ya no puede ocupar para Heidegger el lugar de fundamento de lo ente, ¿cómo entra la divinidad en su filosofía? En «La constitución ontoteológica de la metafísica» escribe: «tal vez el pensar sin Dios, que se ve obligado a abandonar al Dios de la filosofía, al Dios *Causa sui*, se encuentre más próximo al Dios divino»<sup>101</sup>. El pensar de Heidegger será, desde sus orígenes, un pensar *sin Dios*. Así, el motivo central de su pensamiento, la investigación en torno al Ser, no precisa de un encuadramiento con respecto a la dicotomía teísmo-atéismo<sup>102</sup>. Desde el punto de vista

---

<sup>99</sup> Heidegger, *Nietzsche*, II, p.112.

<sup>100</sup> Heidegger, «La frase de Nietzsche *Dios ha muerto*», *Caminos de bosque*, ed. cit., p.193.

<sup>101</sup> «La constitución ontoteológica de la metafísica», p. 153.

<sup>102</sup> «Lettre sur l'humanisme», *Questions III et IV*, ed. cit., p.113.

de la analítica existencial del Da-sein, Dios no es *necesario*. Es más bien en su ausencia donde podemos empezar a concebirlo de una manera más originaria y auténtica.

«Hemos llegado demasiado tarde para los dioses... ». Así, con este plural pagano («los dioses») que recuerda la poesía de Hölderlin, señala Heidegger la experiencia más inmediata de la divinidad, su sustraerse a la presencia, su falta. La época contemporánea, como «noche del mundo», ámbito de la lejanía del dios, de la «falta de dios», se caracteriza por llevar al extremo dicha falta y no ser capaz de «sentir la falta de dios como una falta»<sup>103</sup>. Es en esta interpretación de la ausencia de la divinidad donde la poesía de Friedrich Hölderlin asiste al pensar de Heidegger y le sirve de constante sostén de sus reflexiones. ¿Cómo se vive dicha ausencia y qué significado darle? ¿Por qué se ha producido tal lejanía? ¿Es el peso del ateísmo contemporáneo? En este sentido, escribe Heidegger:

El ateísmo es una cosa muy particular; porque muchos que permanecen prisioneros de una confesión tradicional que no los ha transformado jamás porque tienen en mucho a sus comodidades son más ateos que los que permanecen en la duda. La renuncia forzada a los dioses del pasado, la resistencia en esa renuncia son la salvaguarda de su divinidad<sup>104</sup>.

No será sólo el ateísmo sino aquellos que, desde el culto a Dios y sus instituciones, lo instrumentalizan convirtiéndolo en un valor, los que propician y alimentan dicha lejanía. Asimismo, y frente a Nietzsche, la «voluntad de poder» llevada al grado más extremo como total dominio y disposición ante lo ente, imposibilita el acceso a la experiencia originaria de la divinidad. Nietzsche, como acabamiento de la metafísica, impone «una abismal separación de toda posibilidad de otro inicio»<sup>105</sup>: ese «otro inicio» que el pensamiento postmetafísico debe favorecer como propedéutica a una nueva experiencia de la divinidad.

Concederle un espacio a la ausencia de Dios implica abrir una brecha en el centro del pensar representativo de la metafísica, dirigir la mirada hacia el Ser y desde el ámbito inaugurado por su pensamiento, preparar las condiciones de un nuevo encuentro con lo divino. Ello supone mantenerse atento en el dominio de la *aletheia*: allí donde lo

---

<sup>103</sup> «La frase de Nietzsche *Dios ha muerto*», *Caminos de bosque*, ed. cit., p. 198.

<sup>104</sup> *Les hymnes de Hölderlin: la Germanie et le Rhin*, Paris: Gallimard, 1988, p.96.

<sup>105</sup> *Ibid*, Nietzsche, tomo II, p.24.

oculto reclama atención y donde las representaciones habituales de lo ente no llegan. Hace falta, escribe Heidegger, «aprender a existir en lo que no tiene nombre»<sup>106</sup>. A este espacio de lo no nombrado, de lo no sometido a la presencia, el pensamiento llega a través de la pregunta por el Ser.

Heidegger encuentra en la obra de arte la prueba y el modo de darse la verdad como *aletheia*: el ente que superando toda finalidad práctica se sostiene en sí mismo inaugurando un mundo propio que, lejos de todo lo habitual y familiar, nos abre al carácter insólito del mundo que habitamos.<sup>107</sup> Reflexionando sobre la escultura del artista español Eduardo Chillida, Heidegger llega a una serie de pensamientos que podrían extrapolarse a su enfoque general de la labor artística. La escultura es, principalmente, una actividad dirigida a «espaciar», entendiendo este término como un «dejar libre los lugares donde un dios se deja ver, los lugares de los que los dioses han huido, los lugares en los que la aparición de la divinidad se demora largo tiempo»<sup>108</sup>. Más tarde trataremos de comprender en qué medida convergen estas palabras de Heidegger con la poesía de José Ángel Valente, pues el poeta parte de ellas para sus reflexiones sobre el vacío en la obra de Chillida. Tanto para Heidegger como para el poeta español, como veremos, el arte es retirada, no ocupación o representación de algo: surge de una palabra capaz desde ella de liberar un espacio siempre disponible para la llegada de *lo otro*.

Heidegger contempla cada vez más claramente la consumación de la metafísica en el mundo de la técnica (*Gestell*). En él concibe el pensador el resultado de una voluntad de poder que no puede ya dominar lo que ella misma ha puesto en marcha como deriva incontrolable de la técnica. En la célebre entrevista concedida al periódico *Der Spiegel*, publicada póstumamente, Heidegger lanza lo que podría ser interpretado como un angustiado llamamiento:

---

<sup>106</sup> «Lettre sur l'humanisme», *Questions III et IV*, ed. cit. p. 74.

<sup>107</sup> Frente a las habituales representaciones de la obra de arte a través de los conceptos de *materia* y *forma*, Heidegger recurre a un modelo de análisis inspirado sin duda en la forma de la *aletheia*: la obra artística se da como enfrentamiento y disputa entre el *mundo* y la *tierra*. Si el mundo designa la «apertura de lo ente en donde moramos», algo inobjetivo, que no puede «ponerse enfrente de nosotros» sino en lo que estamos inmersos, la «tierra» es el ámbito contrapuesto de la ocultación de todo ente, aquel dominio que se mantiene siempre cerrado y resistente a la apertura, lo que yaciendo en la opacidad permite la apertura al sentido que es el mundo. La «tierra» no es sólo la materia, sino el enigma mismo de la apertura del mundo a través de la obra de arte, el remanente de misterio que, en la elaboración artística, la obra de arte hace presente. Por ello, la actividad creadora del arte hace acontecer la «verdad» (*aletheia*), muestra, en esencia, la verdad en su acontecer originario en el juego de ocultamiento-desocultamiento propiciado por la disputa mundo-tierra Cfr. Heidegger, «El origen de la obra de arte», *Caminos de bosque*, ed. cit., p. 30.

<sup>108</sup> Heidegger, «L'art et l'espace», *Questions III et IV*, ed. cit., p. 275.

Sólo un dios puede aún salvarnos. La única posibilidad de salvación la veo en que preparemos con el pensamiento y la poesía, una disposición para la aparición del dios o para su ausencia en el ocaso<sup>109</sup>.

Esta divinidad no es algo ya consumado en una fe, no precisa de un culto instituido. Es preciso acercarse a ella a través de una experiencia del pensamiento. Heidegger, aun a pesar de la admiración que profesaba hacia la mística renana no habla nunca de *iluminación*, sino de un camino del pensar, que comenzando en la experiencia metafísica occidental y desde ella, sea capaz de transformar sus bases. El pensamiento tiene otras vías y otras sujeciones distintas de la experiencia mística, aunque coincide fundamentalmente en la irrepresentabilidad de sus esenciales puntos de reflexión y experiencia. Dicho esto, preciso en recordar que en el último Heidegger, la advocación al dios por venir ocupa su pensamiento a la par que el término *Gelassenheit*, adoptado a partir de la lectura de Meister Eckhart, y que, traducible como «serenidad» constituye el centro de una de sus últimas obras, así titulada<sup>110</sup>.

A la aparición del dios se llega por medio de la experiencia de la *Gelassenheit*, de la *serenidad*. Si pensar, para occidente, ha significado, en mayor o menor medida, un «querer» (hasta llegar a la experiencia extrema de la voluntad nietzscheana, el «santo decir sí» que constituye el impulso vitalista de Zaratustra), Heidegger propone el apartamiento de todo tipo de voluntad: la esencia del pensar que se busca en la *Gelassenheit* es una especie de «no querer», «lo que se encuentra enteramente ajeno a todo tipo de voluntad»<sup>111</sup>.

En la serenidad *se espera*, señala Heidegger, pero es un tipo de espera muy particular pues lo que se espera no se deja en ningún caso representar. Es, por tanto, una espera «sin objeto», en la cual «dejamos abierto aquello hacia lo que la espera tiende»<sup>112</sup>, situándose en lo más abierto: en la «comarca» o «apertura» del Ser, desde donde sea posible esa «igualdad de alma» que rija el indeclinable y finito morar en la «diferencia ontológica»<sup>113</sup>.

---

<sup>109</sup> *La autoafirmación de la universidad alemana. El Rectorado, 1933-1934. Entrevista del Spiegel*, Madrid: Tecnos, 1996, p. 138.

<sup>110</sup> «Sérenité», *Questions III et IV*, ed. cit., p. 133-182.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 155.

La espera de lo irrepresentable será un «llegar a la proximidad de lo lejano»<sup>114</sup>, donde las referencias topológicas del pensar heideggeriano –tan frecuentes y tan iluminadoras– recuerdan a las utilizadas por el filósofo en un texto crucial de su obra póstuma *Contribuciones a la filosofía. Sobre el acontecimiento apropiador*, que lleva por título «El último dios». En él intenta Heidegger el acercamiento al «dios por venir» referido en otros pasajes de su obra. Un dios que se nombra como «el totalmente Otro frente a los que han sido, especialmente frente al cristiano» y cuya «extrema lejanía» resulta de «una cercanía peculiar»<sup>115</sup>.

Sin embargo, Heidegger no concibe la espera como una «espera de Dios», de ese «último dios» por venir. La espera de lo irrepresentable es una forma de mantenerse en la apertura de la *Ereignis*, pues sólo allí una experiencia de Dios sería posible<sup>116</sup>. Por ello, no se trata de «esperar a Dios» sino de preparar su venida asentándose en el «júbilo del ser»<sup>117</sup>. Sólo desde el «júbilo del ser» puede alcanzarse la posibilidad de tal experiencia. Es necesario, para esto, romper con la visión ontoteológica:

Procedentes de una posición respecto del ente que se halla determinada por la metafísica, sólo con dificultad y lentamente llegaremos a conocer lo Otro; sabremos que el dios no aparece ni en la “vivencia personal” ni en la “masiva”, sino únicamente en el “espacio” abismal del ser mismo. Todos los “cultos” y las “iglesias”, como todas las cosas semejantes que se han dado hasta ahora, no pueden llegar a ser la preparación esencial del choque del dios y del hombre en el centro del ser. Pues primeramente debe ser fundada la verdad del ser mismo<sup>118</sup>.

La caracterización del «último dios» llevada a cabo por Heidegger en su artículo no puede evitar, sin duda, un tono enigmático que nos hace pensar en algún tipo de

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>115</sup> «El último dios», *Aportes a la filosofía*, Buenos Aires: Biblos, 2003, p. 330-331.

<sup>116</sup> El término *Ereignis*, que aparece en el último tramo del pensamiento de Heidegger se traduce las más de las veces por «acontecimiento apropiador», e intenta fundar de una manera más exacta la relación del Da-sein con el Ser y la definición del propio Ser. La *Ereignis* se aproxima a la nominación del Ser refiriéndolo como una «evento», un «acontecimiento» que sucede apropiando en la apertura del «suceder del ser» todo lo ente. De esta forma pretende Heidegger apartarse de las visiones metafísicas del Ser, pensado como «estructura fija», «presencia» siempre inmutable, e incorporar a su esencia el tiempo, concibiéndolo a través de esta condición eventual. Pero la *Ereignis* es más que un puro acontecer, y como tal no es representable, no podemos «ponerla ante nosotros». La *Ereignis* entiende el ser como un «dejar entrar en presencia en el hacer llegar a sí»; al tiempo que implica la dominación del ser en el dejar entrar a la presencia, constituye asimismo la guarda de lo que se sustrae y se retira a su eclosión», «Temps et Être», *Questions III et IV*, ed. cit. p. 222-223.

<sup>117</sup> «El último dios», op. cit., p. 331.

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 333

teología negativa. ¿Cómo sino cerner con el pensamiento lo más «extraño e incalculable?» Lo que resalta en esta aproximación al «último dios» es la necesidad de morar enteramente en el ser, renunciando a cualquier salvación ultramundana, a cualquier eternidad, para posibilitar su cercanía. Sólo desde la finitud, desde «la singularidad del más breve y escarpado trayecto» podrá alcanzarse dicha experiencia.

El «último dios», de esta forma, puede ser «el otro inicio de posibilidades», el principio de una experiencia de dios que no se convierta en instrumento justificador de la voluntad humana, que no sirva para rebajar la existencia del hombre, donde lo *terrenal* y lo *divino*, lo *sensible* y *suprasensible* de la ontoteología se con-fundan y abracen en el acontecimiento apropiador del ser.

Para el «paso fugaz» del dios, son los creadores ante todo, los que deben prepararse, y de entre los creadores, los poetas, aquellos que «se arriesgan al lenguaje»<sup>119</sup>, la «casa del ser» que puede, a través de la poesía, alcanzar quizá su más extrema dimensión. En el pensamiento de lo divino se manifiesta un problema de lenguaje, una «dificultad» acerca de cómo se utiliza y de las posibilidades de su decir:

La dificultad se encuentra en el lenguaje. Nuestras lenguas occidentales son, cada una a su modo, lenguas del pensar metafísico. Debe quedar abierta la pregunta acerca de si la esencia de las lenguas occidentales sólo lleva en sí misma una marca metafísica, y por lo tanto definitiva, por medio de la ontoteología, o si estas lenguas ofrecen otras posibilidades del decir, lo que también significa del no-decir que habla<sup>120</sup>.

Es preciso contemplar ese «no decir que habla» a la luz de la experiencia poética, en la extrema tensión que se da en el seno del poema entre la palabra y el silencio que la envuelve. Si hemos llegado «demasiado pronto para el Ser», en la experiencia del lenguaje poético encuentra Heidegger la posibilidad de, concediéndole un estatuto que lo extraiga del mero juego estético, acercarse a la verdad del Ser y desde ella, aproximarse asimismo al ámbito de la divinidad de una forma renovada.

---

<sup>119</sup> Cfr. «¿Y para qué poetas?», *Caminos de bosque*, ed. cit., p.236.

<sup>120</sup> Vid. nota 69.



### 1.1.5. Conclusiones

En este breve contexto filosófico hemos pretendido aclarar una serie de conceptos básicos que nos guíen en nuestro posterior estudio de la crisis de la divinidad en la tradición poética moderna. Nos hemos remontado a la génesis de la *concepción ontoteológica de Dios* que tiene su origen en Grecia y es posteriormente desarrollada y fortalecida por el mundo judeocristiano: comprensión de Dios como fundamento asegurador del pensar metafísico en tanto dominio del ente por el sujeto.

Hemos relacionado esta concepción ontoteológica de lo divino con la noción de *ídolo conceptual*, en la medida en que la divinidad deviene un concepto fijado por el pensamiento como base aseguradora del conocer, objeto de representación propio de la teología y opuesto por tanto a su *comprensión mística* que parte de la ruptura con el ídolo y deriva hacia una concepción vacía de la divinidad como un sobrepasar todas sus representaciones dadas que puedan conducir a su limitación o a la fijación de su sentido último.

En nuestro breve itinerario por los principales hitos del pensar filosófico de Nietzsche y Heidegger con respecto al tema de la crisis de la divinidad, hemos intentado demostrar e ilustrar la oposición de ambos pensadores a la concepción ontoteológica o moral- filosófica de Dios: frente al hundimiento del Dios ontoteológico se extiende el espacio vacío de un nihilismo que no es concebido como mero ateísmo o radical negación del ámbito de lo divino, sino como posibilidad creadora para el hombre de reconstruir su vínculo con dicho ámbito a través de categorías de experiencia alejadas de toda perspectiva idolátrica.

Para Nietzsche, se trata de un horizonte, nunca alcanzable, de perfectibilidad del hombre más allá de sí mismo y de sus propias limitaciones: un impulso creador que consiste en su perpetuo renovarse y surge del rechazo a la condición paralizadora del ídolo. Consecuentemente veremos después cómo la tradición poética moderna sitúa en el centro de su evolución el poder *creador* y *revelador* del lenguaje: para Octavio Paz, por ejemplo, la poesía es «revelación» de «la condición original del hombre» y «creación del ser» (AR, I: 199) fuera de las categorías metafísicas que desde la tradición filosófica occidental lo habían rodeado.

Según Heidegger, es el espacio de lo irrepresentable hacia el que la experiencia del ser como *aletheia* nos conduce, en el cual tiene fin toda instrumentalización conceptual de lo divino; espacio –contra la representación limitada de la divinidad que

el ídolo procura— de la ausencia de lo divino, salvaguardado por una desocupación que el arte alcanza a través de la creación de espacios vacíos donde tiene lugar una espera sin objeto, una disponibilidad receptiva de la finitud del Ser, de su inagotable esplendor *sin porqué*.

Tanto el pensamiento de Nietzsche como el de Heidegger surge como un intento de modificar radicalmente la concepción del Ser propia de la filosofía griega y característica de la cultura occidental. Dicha tentativa desplaza su comprensión del pensamiento desde el área de lo tradicionalmente filosófico hacia un espacio cercano a la experiencia artística, en la medida en que las nociones de *verdad* han sufrido, para ambos pensadores, una crucial transformación: de *adaequisitio intellectus rei* a centro potencial ilimitado de creatividad humana en Nietzsche, o a acontecer originario, a través de la obra de arte, del desvelamiento nunca total del enigma del Ser en Heidegger.

Es así que para ambos filósofos, el arte juega un papel crucial frente al hundimiento del Dios ontoteológico. La obra artística se aproxima al vacío dejado por el ídolo no para ocupar su lugar como nuevo fundamento de la realidad, sino para vivir en toda su hondura su condición abismática: será la ocasión de entregarse al riesgo creador que implica la celebración de la eterna vivacidad y su indetenible proyección de posibilidades para Nietzsche, mientras que para Heidegger la experiencia del arte constituye, en la medida en que se produce como tensión entre lo representable y lo irrepresentable, una vía esencial para acercarse a esa ausencia de Dios en la cual todo ídolo ha desaparecido.

«Aprender a existir en lo que no tiene nombre», en ese espacio vacío abierto por la desaparición del ídolo ontoteológico, demanda ante todo un esfuerzo de lenguaje al que la poesía moderna y contemporánea no resulta en absoluto ajena, como trataremos de mostrar a lo largo de este trabajo. El lenguaje poético se convierte en la vía hacia una renovada experiencia de la verdad como *creación y desocupación* que preserva ese vacío central anteriormente ocupado por el ídolo, sea como posibilidad siempre renovada de redefinición y recreación del ser en tanto puro devenir; sea como irrepresentabilidad última que salvaguarda a lo divino de caer en definitivas versiones idolátricas.

La experiencia poética, en la coyuntura del hundimiento del ídolo ontoteológico, sondea en búsqueda constante de sus propios límites. Si Gadamer, desde una concepción de la verdad heredera tanto de Nietzsche como de Heidegger, afirma que «el

ser que puede ser comprendido es lenguaje»<sup>121</sup>, la poesía coincidirá en este sentido con la mística en la exploración de aquello que no puede ser nunca fijado o representado por situarse más allá de toda comprensibilidad o toda imagen estable y cerrada.

Intentaremos en los capítulos que siguen mostrar el surgimiento de este vacío central abierto con la desaparición del ídolo ontoteológico en la línea poética de la modernidad occidental y seguir su curso hasta llegar a la poesía de Octavio Paz y de José Ángel Valente. Aprender, en fin, en qué medida la palabra poética puede habitar ese vacío sin convertirlo a su vez en otro ídolo; dejándolo, como tal vacío, convertirse en una posibilidad inagotable de plenitud.

## **1.2. Contexto logológico: *advenimiento* y *alteridad* de la palabra en Oriente y Occidente**

### **1.2.1. Religión y logología: *advenimiento* y *alteridad* de la palabra**

En la medida en que tratamos de esclarecer el tema de la crisis de la divinidad en su relación con la poesía moderna, es preciso remitirse previamente a una reflexión en torno al vínculo existente entre lenguaje y fenómeno religioso que toma como punto de arranque un pensamiento de Giorgio Agamben: «la aparición de una nueva religión coincide siempre con una nueva revelación del lenguaje»<sup>122</sup>. Privilegiamos, pues, una consideración de las diversas religiones como *construcciones lingüísticas* en las cuales su condición revelada suscita una reflexión en torno a su propia naturaleza en tanto hecho del lenguaje.

Desde un enfoque eminentemente lingüístico del hecho religioso, Kenneth Burke estableció una crucial relación entre *teología*, «palabras sobre Dios» y *logología*, «palabras sobre las palabras», basándose en el hecho de que «las afirmaciones que los grandes teólogos han hecho sobre la naturaleza de Dios pueden ser adoptadas *mutatis mutandis* para un uso secular como observaciones sobre la naturaleza de las palabras»<sup>123</sup>. Partiendo de un saber logológico, lo significativo es que «exista o no un dominio de lo sobrenatural, existen palabras para él»<sup>124</sup>. Burke señala acertadamente

---

<sup>121</sup> Hans-Georg Gadamer, *Vérité et Méthode*, Paris : Seuil, 1996, p. 500.

<sup>122</sup> Giorgio Agamben, «Verbum sine verbo», *Le Discours psychanalytique*, n° 6 (1983), p. 60-73, p. 65.

<sup>123</sup> Kenneth Burke, *The Rhetoric of Religion. Studies in Logology*, Berkeley: University of California Press, 1970, p. 1.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 7.

que si el ámbito de lo sobrenatural resulta, en rigor, *indecible*, nuestras palabras más cotidianas y próximas pueden referirse a él por medio de la analogía: es el tejido puramente lingüístico el que nos entrega, merced al uso analógico de las palabras, distintas plasmaciones verbales de la divinidad desde muy diversos planos metafóricos<sup>125</sup>. Una de las principales analogías señaladas por Burke nos resulta muy significativa, por su relevancia, a este respecto: la palabra que habla de otras palabras suscita un genuino vínculo analógico con la palabra que se refiere a la Palabra suprema, situada en un nivel superior e identificada con la divinidad<sup>126</sup>.

Para ahondar debidamente en el binomio poesía-divinidad, siguiendo parcialmente a Burke, penetraremos en profundidad en el plano lingüístico del hecho religioso considerándolo ante todo como un fenómeno *logológico*, buscando el sentido del vínculo que cabe establecer entre el lenguaje y la divinidad como ámbito de lo inefable para esclarecer qué características esenciales presentan las palabras remitidas a este ámbito, cómo se manifiesta *en* y *desde* el lenguaje esta relación entre la Palabra y las palabras. Nuestra reflexión no requiere, por ello, un tránsito del ámbito religioso al no religioso o puramente lingüístico, sino que habita el cruce de logología y religión, es decir, trata de esclarecer cómo el lenguaje religioso-místico habla de sí mismo o se concibe a sí mismo reflexivamente, esto es, *logológicamente*.

En este esbozo logológico, que podría también definirse como un ensayo simplificado de fenomenología de la palabra religiosa, hemos de remitirnos a la esfera originante del hecho religioso, en el intento de dilucidar cómo éste llega al lenguaje y reflexiona acerca de su propia naturaleza lingüística. Si existe una experiencia privilegiada de revelación religiosa ésta se ha venido encuadrando en lo que se conoce en el contexto de las religiones occidentales como *mística*. Atendiendo al dictamen de Henri Bergson en su célebre libro *Les deux sources de la morale et de la religion*, la religión viene determinada por una muy concreta esfera cultural que implica asimismo su constitución dentro de una sociedad dada, mientras que por su parte la mística ha sido considerada como un fenómeno privativo del individuo en su trato íntimamente experiencial con el dominio de lo divino. Esta dialéctica entre religión y misticismo

---

<sup>125</sup> Es el caso de expresiones, según Burke, que designan a Dios como «powerful arm (a physical analogy)», como «lord or father (socio-political analogy)», *vid.* Burke, *ibid.*, p. 15.

<sup>126</sup> Burke (op. cit., p. 13) utiliza el ejemplo del *Logos* cristiano como «palabra encarnada» (*made flesh*) que manifiesta como *logos prophorikos* remite, según la tradición patristica, a un pensamiento reservado o *logos endiathetos*, estableciendo en el lenguaje un juego análogo al que se produce en la tradición cristiana entre cuerpo y espíritu. La comprensión del dios creador como palabra no es privativa, como veremos, del Cristianismo.

constituye una constante en la evolución del hecho religioso. La religión representaría para el filósofo «la cristalización, operada por un enfriamiento intelectual (*savant*) de lo que el misticismo vino a depositar, ardiente, en el alma de la humanidad»<sup>127</sup>. Se deriva de ello la existencia de una «religión estática» y otra «dinámica» que impulsa creadoramente el hecho religioso hacia nuevas facetas y desde nuevos puntos de vista<sup>128</sup>. Nuestra mirada ha de dirigirse por ello al ámbito de la mística como religión dinámica y, más en concreto, a su comprensión del lenguaje.

El término *mística* se deriva etimológicamente del verbo griego *myo* que refiere la acción de cerrar tanto los ojos como la boca, y que aludía comúnmente «a realidades secretas, ocultas, es decir, misteriosas». El lenguaje de la mística será, ya dentro de la tradición cristiana, aquel que apunta «a las verdades inefables»<sup>129</sup>.

Desde un punto de vista logológico podríamos definir, por tanto, el lenguaje de la mística como aquel que remite desde sí mismo a una inefabilidad inseparable del propio hecho lingüístico. Una inefabilidad que, sin embargo, no actúa como una simple neutralización del lenguaje sino que requiere paradójicamente del propio lenguaje y lo introduce de manera crucial en el centro de la actividad mística. En este sentido, muchos autores han destacado la relevancia de la palabra como plena efabilidad en su relación con la esfera de lo inefable. Steven T. Katz, por ejemplo, ha señalado que «en todas las principales tradiciones de la mística, reconociendo su real e innegable diversidad fenomenológica, el lenguaje está presente como medio psico-espiritual de radical reorientación y purificación»<sup>130</sup>. La mística no se resuelve, pues, en una mera negación del lenguaje frente a lo inefable, sino que le adjudica la propiedad de operar una transformación de la «conciencia ordinaria» (*ordinary awareness*) en una «conciencia mística» (*mystical awareness*) que modifica su habitual comprensión de la experiencia<sup>131</sup>. El lenguaje místico ostenta, así, una expresividad poderosa cargada de «posibilidades ónticas»<sup>132</sup> frente a lo inefable: puede actuar como negación del sentido (*nonsense*) con el fin de romper las categorías comunes de análisis de la realidad, puede

---

<sup>127</sup> Henri Bergson, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris : PUF, 1965, p. 252

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 251.

<sup>129</sup> Juan Martín Velasco, *El fenómeno místico. Estudio comparado*, Madrid: Trotta, 1999, p. 20.

<sup>130</sup> Steven T. Katz, «Mystical Speech and Mystical Meaning», Steven T. Katz (ed.), *Mysticism and Language*, Oxford: Oxford University Press, 1992, p. 15.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>132</sup> *Ibid.*, p. 20.

potenciar su vertiente material para hacerse objeto de contemplación, o resaltar su componente fonético para «aniquilar el pensamiento»<sup>133</sup>.

Por su parte, Raimon Panikkar ha señalado un aspecto esencial del lenguaje místico en el cual la perspectiva logológica adquiere toda su relevancia: el lenguaje místico, en su exploración de lo inefable, podría definirse como una «metalenguaje»<sup>134</sup>, es decir, un lenguaje que se genera como sondeo de sí mismo, que inquiere sus demarcaciones y se pregunta por su propia naturaleza. El lenguaje representa para el místico tanto un «medio» como un «obstáculo»<sup>135</sup> y esta situación conflictiva redonda en la continua autorreflexión que lleva a cabo. Por tanto, plantearse la cuestión del lenguaje místico conduce, como ha afirmado Chantal Maillard, a «mostrar las razones lógicas de la experiencia mística, investigar el *logos* lógico», o con otras palabras, «hablar del lenguaje»<sup>136</sup>.

«El lenguaje místico es fundamentalmente un lenguaje posible acerca de lo imposible»<sup>137</sup>. Al encuentro de ese imposible el lenguaje inquiere sus propios límites: el espacio de emergencia o *advenimiento* de la palabra desde un silencio anterior y el espacio de su *alteridad* en tanto relación tensional con el silencio como *lo otro* de su manifestación. Distinguimos así dos procesos logológicos extremos pertenecientes a la fenomenología de la palabra religiosa en sus distintas tradiciones: *advenimiento* y *alteridad* de la palabra. Estos dos núcleos de reflexión logológica no se reducen al mero juego dialéctico de silencio y sonido semántico que posibilita las más básicas manifestaciones del lenguaje sino que constituyen exploraciones radicales de los límites de la palabra.

Dos procesos intrínsecamente relacionados y complementarios que enfatizan, no obstante, dos aspectos distintos del vínculo entre la palabra y lo inexpressable. Por un lado, el *advenimiento* como el despliegue creador del lenguaje identificado con la labor cosmogónica de la divinidad y en definitiva, con toda comprensión de la palabra que contemple sus posibilidades ónticas. Por otro, la *alteridad* entendida como confrontación tensional extrema entre la palabra y el dominio de lo inefable en tanto *otro de sí misma*. *Alteridad* que puede abordarse principalmente de dos formas: como resistencia de la palabra frente a lo inefable, resuelto en la *condición enigmática* del

---

<sup>133</sup> *Ibid.*, p. 10.

<sup>134</sup> Raimon Panikkar, *De la mística*, Barcelona : Herder, 2005, p. 259.

<sup>135</sup> *Ibidem*.

<sup>136</sup> Chantal Maillard, «Desde la ignorancia», *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*, Óscar Pujol y Amador Vega (eds.), Madrid: Trotta, 2006, p. 113.

<sup>137</sup> Amador Vega, «El lenguaje excesivo de los místicos alemanes», *ibid*, p. 65.

lenguaje, que tiene «la posibilidad de configurar su propia imposibilidad como apertura dentro-de-sí-mismo»<sup>138</sup>; o como *acallamiento* de la palabra que se convierte en la forma de su propia disipación sacrificial frente al ámbito de lo totalmente otro.

En un caso, la palabra enfrenta lo inefable haciendo hablar la infinita densidad hermenéutica de un lenguaje enigmático que regresa reflexivamente sobre su propia indeterminación semántica; en el otro, la palabra es la escenificación de su propio ingreso en el silencio<sup>139</sup>; el *acallamiento* no un mero enmudecer, sino mostrar el curso de disolución paulatina del lenguaje por el cual el propio silencio se hace parte del proceso lingüístico. Por otro lado, consideramos que la alteridad de la palabra no podría identificarse estrictamente con lo inefable, lo que reside fuera del ámbito del lenguaje: se define como relación tensional que se contrae con dicho ámbito y muestra en su constitución formal un trasfondo simbólico que no puede, por su carácter semántico inabarcable, ser sometido a un cierre hermenéutico definitivo. Demuestra, pues, desde el lenguaje, el fondo sin fundamento del lenguaje, el espacio de total apertura que potencialmente radica en sí mismo.

*Advenimiento* y *alteridad* de la palabra representan los dos núcleos en los cuales tiene lugar el dominio de reflexión de la mística como religión dinámica. Igualmente, *advenimiento* y *alteridad* de la palabra constituyen las dos primordiales vinculaciones logológicas que relacionan, como tendremos ocasión de ver a lo largo de toda esta primera parte, el ámbito simbólico religioso y la moderna tradición poética surgida como revulsiva reinterpretación o rechazo de las religiones instituidas.

Resulta elocuente, a este respecto, cómo distintas reflexiones modernas acerca del lenguaje en su relación con su uso ético-religioso han coincidido en poner de relieve, de una forma tácita, estos dos movimientos o procesos que apuntamos aquí.

Walter Benjamin, en su excelente artículo «Sobre el lenguaje», contrapone a la comprensión «burguesa» de lo lingüístico, en la que la palabra queda reducida a un mero medio comunicativo entre la realidad designada y el destinatario humano, una

---

<sup>138</sup> José M. Cuesta Abad, *Poema y enigma*, Madrid: Huerga y Fierro, 1999, p. 27.

<sup>139</sup> Nos ceñimos a la definición de enigma procurada por Cuesta Abad, destacando estas palabras de su autor: «El enigma significa la posible imposibilidad del significado en el lenguaje, en él se realiza la incomprensibilidad, no como negación absoluta, enmudecimiento o huella de un contenido inefable y del todo introvertido, sino en cuanto condición originaria que niega y afirma a un tiempo el poder omnicomprendido que el lenguaje se atribuye» (op. cit., p. 24). El lenguaje enigmático es *acallamiento* en la medida en que entabla una relación tensional de resistencia frente al silencio que es su absoluta negación, erigiéndose en irreductible opacidad semántica que condena todo proceso hermenéutico a su radical insuficiencia.

concepción del lenguaje como expresión, dirigida a la divinidad, de la «esencia espiritual del hombre»<sup>140</sup>. Previamente a sus usos denotativos, el lenguaje, en su más simple acto de nominación, se comunica *a sí mismo*, es decir, se define, antes de nada, como pura *comunicabilidad* anterior a un contenido<sup>141</sup>.

Apoyándose en la tradición del génesis bíblico, Benjamin señala que el uso más originario del lenguaje procede de su capacidad creadora como *médium* a través del cual Dios crea la realidad. La donación del lenguaje al hombre es al mismo tiempo la transmisión parcial y vicaria de esta capacidad creadora: si el verbo ejecutivo de Dios *crea*, el acto humano de nombrar *conoce* y *expresa* el lenguaje mudo de las cosas<sup>142</sup>. El lenguaje eleva de este modo la realidad del mundo, es un continuo acto de traducción hacia un lenguaje superior, como clausura de dicho proceso: «Todo lenguaje superior es traducción de un lenguaje inferior, hasta que se desarrolla en su última claridad el verbo de Dios, que es la unidad de este movimiento del lenguaje»<sup>143</sup>.

Como posibilidad expresiva de la esencia espiritual de lo real, la palabra *no dice nada*, o mejor, dice su propio revelarse o aparecer: su propio *advenimiento*. De ahí que el índice del «pecado original» en el lenguaje consista en la necesidad que éste sufre de tener que «comunicar algo fuera de sí mismo»<sup>144</sup>, así como de su tendencia a la «abstracción»<sup>145</sup> que aleja de una immediatez original que el lenguaje pierde irremisiblemente.

Es de destacar que el pensador alemán considera, no lo *inefable*, sino lo *efable*, a través del concepto de revelación, el fenómeno central del hecho religioso: «el más alto dominio espiritual de la religión es (en el concepto de revelación) al mismo tiempo el único dominio que ignora lo inexpresable»<sup>146</sup>. Pero el lenguaje no es todo *advenimiento* o revelación creadora: en su ámbito tiene lugar asimismo la confrontación de su *alteridad* en su enigmática condición simbólica merced a la cual el lenguaje se define no

---

<sup>140</sup> Walter Benjamin, «Sur le langage», *Œuvres I*, Paris : Gallimard, 2000, p. 147 : «El nombre es aquello *por* lo que ya nada se comunica y *en* lo que el lenguaje se comunica a sí mismo y de manera absoluta. En el nombre, la esencia espiritual que se comunica es el lenguaje».

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 154-155. Sobre la inspiración bíblica de las reflexiones de Walter Benjamin sobre el lenguaje, cfr. Brian Britt, *Walter Benjamin and the Bible*, New York: Continuum, 1996 y más en concreto el capítulo «The task: to regain pure language» (p. 51-69) donde el autor analiza las principales categorías de análisis del filósofo alemán a la luz de sus raíces bíblicas. Reflexionar sobre el lenguaje representaba para Benjamin, desde una perspectiva de ascendencia cabalística, reflexionar sobre la divinidad revelada en la palabra.

<sup>143</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 161.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 151.



solamente como «comunicación de lo comunicable sino al mismo tiempo como símbolo de lo no comunicable»<sup>147</sup>: lo no comunicable queda, pues, recogido en la palabra, en los distintos estratos de su trasfondo simbólico.

Desde muy distintos parámetros, la reflexión acerca del lenguaje emprendida por Ludwig Wittgenstein se inicia en su *Tractatus lógico-philosophicus* como un intento definitivo de discriminar los usos genuinamente lógicos del lenguaje de sus derivaciones arbitrarias, absurdas y sin sentido. La crítica del lenguaje desde la lógica define a la filosofía como aquella actividad que «da a entender lo indecible al representar claramente lo decible»<sup>148</sup>. Lo inexpresable no puede decirse (*sagen*), sólo mostrarse (*zeigen*): es «lo místico»<sup>149</sup>, a lo cual llegamos por medio de esa larga discriminación de los límites de lo pensable que es la tarea filosófica. «De lo que no se puede hablar –nos dice Wittgenstein en el cierre del *Tractatus*– mejor es callarse»<sup>150</sup>.

Por radicarse fuera de los usos lingüísticos lógicos o con sentido, tanto la palabra poética como la ética (pues «ética y estética son uno y lo mismo»<sup>151</sup>) implican tentativas de *transgredir* tales límites de lo decible. En su célebre «Conferencia sobre la ética», Wittgenstein explora la naturaleza de dichas transgresiones, esos «malos usos del lenguaje»<sup>152</sup> que, sin embargo, constituyen una irrenunciable tendencia del ser humano. Lo inexpresable ético o sobrenatural se define, entre otros modos, como «la experiencia de ver el mundo como un milagro»<sup>153</sup>. Todo intento del lenguaje de comunicar dicha experiencia recae de inmediato en la *tautología*<sup>154</sup>. Tal experiencia, en fin, no constituye en rigor una proposición del lenguaje, sino que pone de manifiesto «la propia existencia del lenguaje»<sup>155</sup>. La expresión de lo milagroso de la realidad, afirma Wittgenstein, coincide con la cesación del lenguaje como medio: se convierte en la expresión de la existencia del lenguaje mismo.

En este punto aparece de nuevo el sentido de lo que denominamos en este trabajo *advenimiento de la palabra*: la palabra que cesa de ser un medio para formalizar su propio aparecer y dar, de este modo, una expresión de la experiencia de la «realidad

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>148</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus*, Madrid : Tecnos, 2002, 4. 115, p. 162.

<sup>149</sup> *Ibid.*, 6. 522, p. 275.

<sup>150</sup> *Ibid.*, 7, p. 277.

<sup>151</sup> *Ibid.*, 6. 421, p. 269.

<sup>152</sup> Wittgenstein, «Conférence sur l'Éthique», *Leçons et conversations suivies de conférence sur l'éthique*, Paris : Gallimard, 1971, p. 149.

<sup>153</sup> *Ibid.*, 153.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p. 153.

como milagro». La palabra pasa así de *decir* a *mostrar* en sí misma, a ser realización no comunicativa, único medio de abordar el ámbito de lo inefable. Resulta significativo que, según el pensador austriaco, las distintas tradiciones religiosas habrían simbolizado este asombro por la existencia del mundo como milagro recurriendo al mito de una divinidad creadora<sup>156</sup>. Precisamente, como veremos, la palabra creadora de un mundo en las cosmogonías es, ante todo, palabra-acto que, lejos de comunicar un contenido, se ofrece ella misma como suceso de su aparecer.

Por otro lado, la expresión ético-estética enfrentada a lo sobrenatural se mueve siempre desde el asombro por su propia existencia a la conciencia de sus límites, de su *alteridad* como consciencia de lo otro de sí misma. Todo esfuerzo por ir «más allá del lenguaje signifiante», afirma Wittgenstein,<sup>157</sup> del lenguaje con un sentido perspicuo desde el punto de vista lógico, constituye un enfrentamiento con los límites del lenguaje, como quien se golpea sin esperanza, «contra las paredes de una jaula»<sup>158</sup>. La palabra indicaría así, desde su propia tensión hacia lo indecible, el área de indecibilidad que pretende en sí misma mostrar en su propio *acallamiento*<sup>159</sup>.

Hemos intentado mostrar cómo la reflexión acerca del lenguaje y su relación con lo trascendente se desarrolla tanto en Benjamin como en Wittgenstein, alrededor de los polos principales del *advenimiento* y *alteridad* de la palabra, tratando de esta manera de definir ambos movimientos del lenguaje de forma más profunda y exacta.

Trataremos de ilustrar seguidamente, por medio de textos extraídos de diversas tradiciones religiosas, occidentales y orientales, estos dos centros esenciales de nuestra logología de la palabra religiosa. Nuestra consideración de tales textos pretende sustraerlos a toda clausura interpretativa doctrinal y liberarlos en el acto de una aproximación hermenéutica que les devuelva a su incontrolable pluralidad de sentidos. Liberación a la que se refiere, desde un punto de vista que hermana hermenéutica filosófica y teología, David Tracy cuando afirma que «cualquier discurso humano que

---

<sup>156</sup> *Ibid.*, p. 151.

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>159</sup> Como ha aclarado Michael J. Coughlan («Wittgenstein, Language and Religious Belief», *God in language*, Robert P. Scharlemann, Gilbert E. M. Ogotu (eds.), New York: Paragon House Publishers, 1987, p. 149-165, p. 156), Wittgenstein trata de mostrar fundamentalmente que Dios es trascendente, para dismantelar así toda «teoría metafísica en torno a la religión», principal obstáculo contra el cual desde la lógica lucha el filósofo austriaco. Recordemos la proposición 6.432 del *Tractatus* (ed. cit., p. 273), en la cual se afirma que «Dios no se revela en el mundo». El lenguaje no puede decir nada de Dios pero puede mostrar desde sí mismo la esfera de lo inefable pasando de la *comunicación* al *acto*.

dé verdadero testimonio de la Realidad Última, debe mostrarse necesariamente incontrolable e indómito»<sup>160</sup>.

### 1.2.2. Advenimiento de la palabra

El advenimiento de la palabra como acontecer creador se encuentra representado en innumerables tradiciones cosmogónicas y da cuenta del importante peso ontológico que para la imaginación religiosa adquirió desde muy temprano la experiencia del lenguaje. Mircea Eliade ha estudiado cómo en muchas de las llamadas *sociedades primitivas*, la creación poética y la creación del mundo son concebidas en estrecho vínculo. La cosmogonía se convierte en «modelo ejemplar de toda situación creativa»<sup>161</sup>. La palabra es al mismo tiempo palabra eficaz o creadora, como sucede ya en la teología menfita del antiguo Egipto (alrededor del 2500 a. JC.), en la que el dios creador Ptah concibe el mundo a través de la acción combinada de su corazón y de su palabra<sup>162</sup>.

Ejecutividad verbal que se hallará igualmente en el relato elohista del génesis bíblico, en ese instante crucial en que la luz es proferida como palabra-acto por medio del *Fiat* inaugural de Dios: «Dijo Dios: “haya luz” y hubo luz»<sup>163</sup>. Crear un ser, para la tradición hebrea, es nombrarlo: la creación es un acto de lenguaje surgido del aliento o *pneuma* creador de Dios, ese *ruah elohim* que cerniéndose sobre las aguas prepara asimismo la creación del hombre como receptor e interlocutor de la palabra divina<sup>164</sup>. El acto de formación verbal del mundo se produce, según la más característica tradición judía, *ex nihilo*, en ausencia de ninguna materia preformal que pudiera coartar la libertad de Dios<sup>165</sup>.

Resulta sintomático de esta espontánea fuerza creadora que el judaísmo imbuye en la palabra el hecho de que el verbo «crear» en hebreo (*bara*) sea sólo aplicable a

---

<sup>160</sup> David Tracy, *Pluralidad y ambigüedad. Hermenéutica, religión y esperanza*, Madrid: Trotta, 1997, p. 162.

<sup>161</sup> Cfr. Mircea Eliade, «Structure et fonction du mythe cosmogonique», en VV. AA., *La naissance du monde*, Paris: Éditions du Seuil, 1959, p. 474.

<sup>162</sup> Serge Sauneron et Jean Yoyotte, «La naissance du monde selon l’Égypte ancienne», en VV. AA., *La naissance du monde*, Paris : éditions du Seuil, 1959, p. 62-63.

<sup>163</sup> Génesis, 1-3, *Sagrada Biblia*, Versión Nacar-Colunga, Biblioteca de autores españoles, Madrid: 2001, p. 3.

<sup>164</sup> Cfr. George Steiner, *Grammaires de la création*, Paris : Gallimard, 2001, p. 47.

<sup>165</sup> Cfr. Gershom Scholem, «La création à partir du néant et l’autocontraction de Dieu», *De la création du monde jusqu’à Varsovie*, Paris : Éditions du Cerf, 1990, p. 33.

Dios y a su poder verbal de configurar la realidad<sup>166</sup>. La palabra del hombre queda por ello mismo sometida y disminuida frente al poderoso verbo ejecutivo de Dios, aunque dotada de un margen de libertad y participación en el acto mismo de la creación. De este modo, en la Biblia (Génesis 2, 19-20) encontramos constancia del primer acto creador que el hombre lleva a cabo con el lenguaje: el otorgar «el nombre de todos los vivientes», de «las aves del cielo y las bestias del campo» que Dios ha hecho para él. Gana así la criatura humana su palabra, el ámbito de su propio nombrar, mas siempre a la sombra del *Fiat* divino que lo precede y limita: el hombre se convierte en interlocutor de la divinidad, capaz de entablar un diálogo con ella o de hacerla destinataria de sus maldiciones y quejas, como atestigua el Libro de Job<sup>167</sup>.

No obstante, el hombre puede participar del lenguaje de Dios a través de la lectura e interpretación de aquellos textos en cuya densidad lingüística la divinidad *se revela*. La tradición judía o Cábala considera los elementos más simples de la escritura, las letras, como una suerte de «mesocosmos» que permite «cubrir la distancia entre lo humano –o material– y lo divino»<sup>168</sup>. La confianza en las posibilidades creadoras del lenguaje se basan en la equiparación entre el texto de la *Torah* y la presencia de la divinidad, pues, de una forma no evidente o secreta, «Dios y la *Torah* son idénticos»<sup>169</sup>.

En el ámbito cultural griego el advenimiento de la palabra no fue concebido sin embargo en los mismos términos que en Israel: la palabra como *logos* está exenta, para los griegos, de cualquier sentido de *creación*<sup>170</sup>. El *logos* griego no crea la realidad, se limita a mostrarla: es el sentido de *legein* (decir), derivado de *logos*, como «recoger y dejar extendido ante» que Heidegger interpreta a través del trasfondo etimológico de las designaciones griegas y que vincula asimismo con la concepción aristotélica del lenguaje como *apofaneszain*, es decir, aquello que «permite ver a partir del ente mismo lo que es y cómo es»<sup>171</sup>.

Concepción del lenguaje que, si no es creadora *sensu stricto*, posee un enorme peso ontológico derivado de la función de *dar a ver* como constituyente del verdadero y más crucial *aparecer* de las cosas, a la vez que establece una relación esencial de

---

<sup>166</sup> Cfr. Alejandro Gándara, *Las primeras palabras de la creación*, Barcelona : Anagrama, 1998, p. 70 y ss.

<sup>167</sup> Cfr. Libro de Job, 10, 1-22, *Sagrada biblia*, ed. cit., p. 691.

<sup>168</sup> Moshe Idel, «Reification of Language in Jewish Mysticism», *Mysticism and Language*, ed. cit., p. 43.

<sup>169</sup> Charles Mopsik, *Cabale et Cabalistes*, Paris: Albin Michel, 2003, p. 171.

<sup>170</sup> Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Vérité et méthode*, Paris : éditions du Seuil, 1996, p. 443.

<sup>171</sup> Martin Heidegger, «Comment se détermine la physis», *Questions I et II*, Paris: Gallimard, 1968, p. 544. *Vid.* también *Ser y tiempo*, ed. cit., p. 37.

apropiación y pertenencia con una totalidad desvelada por la experiencia del *logos* como el dominio de lo que une y dispone en su ser<sup>172</sup>.

La vivencia homérica de la divinidad no nos parece lejana, en su sentido profundo, de esta comprensión de la palabra como aparecer y despliegue de la presencia, si atendemos a cómo la interpreta Walter Otto en su especial sentido de *mesura*: la proximidad de lo divino para la comprensión homérica «no tiene superioridad sobre los hechos naturales como un poder soberano: se manifiesta en las formas de lo natural, como su esencia y ser. Cuando para otros se producen milagros, en el espíritu griego acaece el milagro más notable: poder ver los objetos de la experiencia viva de una forma tal que muestra los contornos de lo divino sin perder su realidad natural»<sup>173</sup>.

No hay que olvidar, empero, que si la palabra poética en Grecia nunca se constituyó en elemento de culto de una casta sacerdotal se concibió tradicionalmente como una palabra otorgada por la divinidad, producto de la iluminación procedente de un dios: aún Platón, cuatro siglos después de Homero, en la época de la lucidez filosófica, seguía considerando la poesía como la obra de una «posesión divina»<sup>174</sup>.

Al advenimiento de la palabra como *creación* en el ámbito hebreo y como *aparición* en el dominio cultural griego, le corresponde la experiencia de la palabra como *encarnación* en el cristianismo. El sustrato greco-semítico que compone las bases de la religión cristiana desemboca en ese *tomar cuerpo* del verbo divino que atestigua el prólogo al evangelio de San Juan en la tradición neotestamentaria cristiana («y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros»<sup>175</sup>).

La palabra encarnada de Dios es ante todo concebida como evento o irrupción en el tiempo de la historia de un acontecimiento milagroso: la revelación de un encuentro mediador entre la persona humana y la divina en la figura del Hijo<sup>176</sup>. Las consecuencias que esta concepción suscitará en la comprensión cristiana del lenguaje serán profundas: establece una dialéctica entre la unidad y perfección del Verbo divino y la imperfección y multiplicidad de la palabra humana, por lo mismo que a la exterioridad sonora y material de las palabras (*logos prophorykos*) le corresponderá la

---

<sup>172</sup> Vid., Heidegger, «Logos», *Essays et conférences*, Paris : Gallimard, 2003, p. 274.

<sup>173</sup> Walter F. Otto, *Los dioses de Grecia*, Madrid: Siruela, 2003, p. 26-27.

<sup>174</sup> Cfr. el diálogo *Íon* de Platón, en *Diálogos*, Madrid: Biblioteca Básica Gredos, 2000, tomo I, p. 125: «Porque es una cosa leve, alada y sagrada el poeta, y no está en condiciones de poetizar antes de que esté endiosado, demente, y no habite ya más en él la inteligencia».

<sup>175</sup> Juan I, 14, *Sagrada Biblia*, ed. cit, p. 1343.

<sup>176</sup> Raimon Pánikkar, *La Trinidad. Una experiencia humana primordial*, Madrid: Siruela, 1998, p. 75.

interioridad de la palabra verdadera como *verbum cordis* o reflejo íntimo del Verbo divino en el hombre (*logos endiathetos*)<sup>177</sup>. La concepción de la palabra como *cuero* rige su peculiar condición creatural como evento abocado a la muerte o a su ascética desencarnación o sacrificio para alcanzar ese ámbito único, inaudible e interior del Verbo de Dios<sup>178</sup>.

De otra parte, la ejecutividad creadora de la palabra es comprendida como *encarnación* por la tradición mística cristiana. Así, el Maestro Eckhart, en su sermón «*Misit Dominus...*», comprende la encarnación como una palabra capaz de *actuar*: «El Padre es una obra que habla y el Hijo un habla que actúa»<sup>179</sup>.

El advenimiento de la palabra no sólo se limita, como proceso de una fenomenología del verbo enfrentado a lo trascendente, al ámbito occidental, semítico, cristiano y griego. El vasto orbe religioso oriental nos ofrece asimismo innumerables ilustraciones de una vivencia de la palabra como principio sagrado de religación con la divinidad en la que el *advenimiento* adquiere una esencial presencia.

Dentro de las religiones de la India, el Vedanta despliega una riqueza enorme de concepciones sagradas a propósito del lenguaje y su posibilidad para remontarse hacia la trascendencia. La palabra sacrificial (*vāc*), en los himnos especulativos del Veda es concebida como *casa* o *morada* de la realidad, origen absoluto de todo, incluso del propio dios creador que ha sido traído al mundo por la palabra en un ejemplo paradójico de *paternidad reversible*: el dios que crea la palabra es creado a su vez por su propia creación<sup>180</sup>.

El advenimiento de la palabra como principio creador eleva a los poetas al rango divino de colaboradores en la labor de la creación de la realidad como acaso en ninguna tradición occidental pudo jamás concebirse. Un himno del *Rig veda* nos muestra cómo son los poetas los que, a la manera del Dios bíblico, proceden, con el solo elemento de su palabra, a la formación del mundo:

*Pregunta a las poderosas generaciones de poetas,  
Con el alma en quietud, en un acto dichoso el cielo hicisteis:  
las direcciones en las que el espíritu se complace*

---

<sup>177</sup> Cfr. Gadamer, op. cit., p. 442-449.

<sup>178</sup> Cfr. José Manuel Cuesta Abad, op. cit., p. 70.

<sup>179</sup> Maestro Eckhart, *El fruto de la nada*, Madrid: Siruela, 1998, p. 83.

<sup>180</sup> «C'est moi qui enfante le Père au sommet de ce monde», dice La Palabra acerca del dios creador en el Rig veda X, 25, *Hymnes spéculatifs du Veda*, traduit du sanskrit et annotés par Louis Renou, Paris: Gallimard / Unesco, 1956, p. 124.

*se acercan a ti, crecientes, según las leyes.  
Dejando aquí abajo sus huellas secretas  
los poetas consagraron el cielo y la tierra para su dominación.  
Con sus medidas calibraron estos dos vastos mundos,  
Los contuvieron,  
Los separaron, a esos dos cuerpos conjuntos,  
para que estables resistan.<sup>181</sup>*

La palabra sagrada, a través de su corriente sonora, constituye además en la *Chāndoya Upanishad* el principio del que los propios dioses del panteón védico extrajeron la inmortalidad. Así el oficiante del rito védico debe incorporarse, fundirse con el puro sonido de la palabra sagrada y ello como protección contra la muerte y entrada en el núcleo último e íntimo de esa divinidad absolutamente trascendente que pervive en el Vedanta, inaccesible, inefable, impersonal y ajena a todo intento de comprensión:

En verdad cuando los dioses temían a la muerte se refugiaron en el triple conocimiento. Se cubrieron con estrofas. La muerte los vio allí. Ellos al saberlo se elevaron sobre los versos, las melodías y los encantamientos y entraron en el sonido (...) Entrando allí los dioses se volvieron inmortales, sin miedo. Quien sabiendo esto pronuncia la sílaba penetra en el sonido, lo inmortal, lo sin miedo, y entrando en él se vuelve inmortal, como los dioses inmortales<sup>182</sup>.

La incorporación en la sonoridad de la palabra representa la posibilidad de una entrada participante en la divinidad a través del lenguaje. Una incorporación que obliga a un proceso análogo al de la encarnación de la palabra: la participación en una materialidad primaria de la palabra y previa a toda configuración semántica. La remisión de la palabra a su pura materialidad sonora es un regreso a la génesis de la realidad, en el momento en que al vacío-silencio anterior a la creación le sigue la resonancia suprema conocida como *nāda*, cuya condensación en un punto sonoro, el *bindu*, «contiene en sí toda la potencialidad del lenguaje y paralelamente toda la potencialidad de la creación»<sup>183</sup>.

<sup>181</sup> Rig Veda, III, 38, *ibid.*, p. 29.

<sup>182</sup> «Chāndoya upanishad», *Upanishads*, Madrid: Siruela, 1995, trad. de Daniel de Palma, p. 36.

<sup>183</sup> Óscar Pujol, «El simbolismo del alfabeto sánscrito», *Las palabras del silencio*, ed. cit., p. 67. De ello deriva igualmente la relevancia ritual concedida a la sílaba *om* y su comprensión como palabra-acto que

La palabra, en la esfera de lo religioso, adviene como *creación*, *aparición* o *encarnación* desde un espacio anterior e inaccesible para ella con el que sin embargo pretende establecerse como vínculo. Ámbito originario que, siempre fuera del lenguaje, instauro los límites de lo expresable por la palabra misma y conduce al propio lenguaje a intentar, pese a todo, *participar* de él, sea en la nada preformal de la tradición judía, en la totalidad inabarcable del logos griego, en el Verbo interior del Dios cristiano o en el silencio precedente a la *nāda* del Vedanta. Participación de la palabra, a partir del acto de su propio advenimiento, en el origen siempre desplazado, ausente, inexpressable, de donde surge y se manifiesta.

### 1.2.3. Alteridad de la palabra

De una tentativa afín y complementaria, proviene el otro gran proceso llevado a cabo por la palabra enfrentada a lo inexpressable: el descubrimiento de su *alteridad* en su máxima aproximación al silencio, comprendido como el ámbito de lo totalmente otro de sí misma. Es el enfrentamiento con el dominio del *apofatismo*: el principio basado en la negación de toda representabilidad de lo divino que la mística de muy diversas tradiciones convierte en su piedra de toque<sup>184</sup>. El apofatismo preserva el ámbito de lo divino al sostener su negatividad irreductible a cualquier determinación o imagen. La palabra se convierte en sondeo de su otredad, sea potenciando su condición enigmática que incorpora la indeterminación de lo apofático en la indeterminación de su polivalencia hermenéutica, o bien presentándose como un acallamiento de sí misma que señala y conduce al ámbito del silencio como alteridad.

En la tradición hebrea, la misma confianza en el lenguaje que domina el *advenimiento* de la palabra conduce a su *alteridad* por diversos caminos. Por un lado, la Cábala considera que la materialidad del lenguaje, sea sonora o escrita, es una forma o manifestación de la divinidad. El apofatismo en este caso se basa en la infinita densidad hermenéutica que el lenguaje presenta en sí mismo. La *Torah* y la divinidad son lo mismo en la medida en que un *indecible* nombre secreto de Dios queda alojado en los

---

«no dice nada sino que realiza algo», en la medida en que vincula con la práctica directa de una teurgia (Steven T. Katz, op. cit., p. 10).

<sup>184</sup> *Apofatismo* proviene del griego *apó*, «lejos» y *phasis* «afirmación». La apófasis significaba en griego antiguo «denegación, repulsa, recusación». Dentro del Cristianismo, el apofatismo es otro nombre de la Teología Mística. Lo apofático es en este ámbito lo negativo que niega que un predicado pertenezca a un sujeto. Cfr. Raimon Panikkar, *El silencio del Buda. Una introducción al ateísmo religioso*, Madrid: Siruela, 2000 (5ªed.), p. 187 y ss.



infinitos estratos de sentido de la palabra revelada. El carácter enigmático y exegéticamente abierto de la *Torah*, así como el hecho lingüístico de que no posea, por las características del hebreo, una adscripción vocálica fija, fundan su esencial inacabamiento hermenéutico. Así lo explica un anónimo cabalista del siglo XIII: «Si el manuscrito de la *Torah* hubiera sido vocalizado, habría existido un límite y una medida, a imagen de la materia cuando le es imprimida una forma, y no habría sido posible interpretarla sino en función de una vocalización fijada sobre cada una de sus palabras (...) La *Torah* no tiene vocalización a fin de que pueda ser interpretada en toda su variada plenitud»<sup>185</sup>. La escritura constituye de ese modo una materialidad abismática e infinita que propicia nuevos y constantes asedios hermenéuticos, ostentando en definitiva una indeterminación acorde con la naturaleza última del apofatismo.

Hay, no obstante, otras concepciones de la alteridad de la palabra como enfrentamiento con lo apofático en la cultura judía que proceden de la confrontación con el silencio o acallamiento de la palabra. Por ejemplo, como palabra alzada contra el silencio de Dios a la búsqueda de una respuesta o manifestación, tal en el salmo XXII del *Antiguo Testamento* en el cual la palabra se convierte en una imprecación que hace manifiesto al tiempo que intenta romper el silencio de la divinidad ausente:

*¡Dios mío, Dios mío! ¿Por qué me has abandonado?  
Lejos estás de mi socorro, de las palabras de mi gemido.  
¡Dios mío! Clamo de día y no me respondes,  
de noche y tú no me atiendes*<sup>186</sup>.

Otro célebre salmo de la tradición bíblica (LXI, 6) alude al silencio como máxima forma de «alabanza» de Dios: la palabra debe, pues, apuntar hacia su acallamiento como frontera última en la que radica la más perfecta expresividad alcanzable de lo que en sí mismo rebasa todo nombre o designación. También la tradición judía contempla, pues, el silencio y no sólo la revelación en su densidad hermenéutica, como ámbito significativo para la alteridad de la palabra. Paul Fenton destaca a este respecto que la Cálaba «sitúa el silencio por encima de la expresión dentro de la *sefirah* o manifestación divina más elevada: la sabiduría o *hokhmah*»<sup>187</sup>.

<sup>185</sup> Charles Mopsik, op. cit., p. 169.

<sup>186</sup> Salmo XXII, *Sagrada Biblia*, Versión Nacar-Colunga, ed. cit., p. 732.

<sup>187</sup> Paul Fenton, «El silencio como modo de espiritualidad en la mística judía», *Las palabras del silencio*, ed. cit., p. 44.

Trasladándonos al ámbito greco-cristiano, en el rico orbe cultural del Gnosticismo, encontramos en el *Poinmandres* la figura de los llamados «sacrificios verbales» o *logiké thysía* donde puede leerse como oración a la divinidad: «acepta los puros sacrificios verbales ofrendados desde un alma y un corazón elevados hacia ti ¡oh inefable!, ¡oh indecible! A quien solo el silencio puede nombrar»<sup>188</sup>. La palabra debe sacrificar, destruir su sustancia sonora, semántica y simbólica para alcanzar ese estado de perfecto acallamiento hacia lo inefable. El acceso a lo trascendente como inexpresable se juega en la paradójica condición de alteridad de la palabra, sea como cercanía límite y afirmación frente al silencio de dios o como destructiva entrega a dicho silencio.

La mística cristiana desde sus orígenes cultiva la comprensión apofática de la divinidad como alteridad inefable de la palabra ya desde la *Teología mística* del Pseudo Dionisio Areopagita, donde la palabra explora tanto su vertiente enigmática como su vertiente de vía de acallamiento hacia el silencio más riguroso: «El hecho es que cuanto más alto volamos menos palabras necesitamos, porque lo inteligible se presenta cada vez más simplificado. Por tanto, ahora, a medida que nos adentramos en Aquella Oscuridad que el entendimiento no puede comprender, llegamos a quedarnos no sólo cortos en palabras. Más aún, en perfecto silencio y sin pensar en nada»<sup>189</sup>.

En la tradición de la teología mística inaugurada en el cristianismo por el Areopagita, se sitúa un autor como Angelus Silesius (1624-1677). El místico alemán apela constantemente a la necesidad de callar para acceder al ámbito de lo divino. En uno de sus dísticos del *Peregrino querubínico* escribe: «Dios está tan por encima de todo que resulta inefable; es por tanto mejor que también con el silencio le adores»<sup>190</sup>. El silencio representa, ante todo, la posibilidad de la escucha para el místico. Escucha de una sola Palabra: «Sin tiempo y lugar, nadie habla menos que Dios: desde toda la eternidad pronuncia una sola Palabra»<sup>191</sup>. Palabra que manifiesta solamente su ausencia o su vacío y que se sustrae a la no representación de su silencio.

La tradición dionisiana alcanza igualmente al más eximio representante de la mística carmelitana, el poeta Juan de la Cruz. El llamado *doctor de las nada*s insistió, desde su extrema vivencia poética de la palabra, en la necesidad del silencio: «La mayor

---

<sup>188</sup> «Poinmandres», *Textos herméticos*, (trad. Xavier Renau Nebot), Madrid : Gredos, 1999, p. 97

<sup>189</sup> Pseudo Dionisio Areopagita, *Teología mística, Obras completas*, Madrid : BAC, 1995, p. 376.

<sup>190</sup> Ángelus Silesius, *Le pèlerin chérubinique*, Paris : Albin Michel, 1994, p. 94.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p. 89.

necesidad que tenemos para aprovechar es de callar a este gran Dios con el apetito y con la lengua, cuyo lenguaje que Él más oye solo es el callado amor»<sup>192</sup>.

La palabra enfrentada al límite de lo apofático puede ostentar así un inevitable carácter deceptivo, una necesidad última de desaparecer frente al exceso innombrable de la trascendencia. La palabra busca de ese modo su propia destrucción como instrumento comunicativo o ídolo conceptual abriendo paso al proceso de su propio acallamiento. En tanto enfrentado al ámbito de lo apofático, el lenguaje místico ha sido definido como un «lenguaje sacrificial»<sup>193</sup>, consciente de la alteridad radical con la cual se enfrenta. El *Evangelio gnóstico de Felipe* da cuenta de esta ruptura sacrificial del orden de la sacralidad de la palabra:

*Las palabras con que nombramos las realidades terrestres  
entrañan la ilusión,  
desvían el corazón de lo que es Real  
hacia lo que no es Real.*

**Aquel que oye la palabra Dios**

*no comprende lo Real  
sino una ilusión o una imagen de lo Real.  
Por lo mismo, las palabras Padre, Hijo, Espíritu Santo,  
Vida, Luz, Resurrección, Iglesia,  
todas estas palabras no dicen la Realidad;  
lo comprenderemos el día en que hagamos  
la experiencia de lo Real (...)  
en el Templo las palabras se callan.*<sup>194</sup>

Frente al ámbito de la total alteridad, toda palabra pierde, pues, el principio de su propio carácter sagrado, igualadas por su compartida imposibilidad de nombrar lo inefable. Trasladándonos a Oriente, comprobamos que la palabra sacrificial de la religión védica también conoce, enfrentada a lo trascendente, el proceso de alteridad como acallamiento. En el *Satapatha Brâmana* se narra cómo la palabra (*vāc*) y el espíritu (*manas*) se disputan la preeminencia en el culto a la divinidad suprema Prajâpati. La palabra, humillada por el dios frente al espíritu, se aleja del culto: la oblación al dios se realizará, pues, en el silencio dejado por la retirada de la palabra. El

---

<sup>192</sup> Juan de la Cruz, «Dichos de luz y amor», *Obras completas*, Madrid: BAC, 1994, p.168.

<sup>193</sup> Juan Martín Velasco, op. cit., p. 350.

<sup>194</sup> *L'Évangile de Philippe*, Trad. de Jean-Yves Leloup, Paris : Albin Michel, 2003, p. 67.

sacrificio será por ello mismo sacrificio de la propia palabra ante la trascendencia inefable de Prajâpati puesto que la propia divinidad es identificada con el silencio: «El sacrificio es Prajâpati y Prajâpati es lo inefable»<sup>195</sup>. El principio divino de absoluta trascendencia que el Vedanta denomina Brahman es concebido por la *Kena Upanishad* como «verbo detrás de la palabra», ámbito que la palabra no puede en ningún caso alcanzar<sup>196</sup>.

No pretenderíamos con estos ejemplos de comprensión de la palabra enfrentada a lo trascendente extraídos de diversas tradiciones occidentales y orientales dar por representado el vastísimo plexo de variaciones que nutren las innumerables formas de espiritualidad desarrolladas a lo largo de la historia del hombre y su relación con lo divino. Nos interesa no obstante dejar constancia de este doble proceso de *advenimiento* y *alteridad* de la palabra puesto que creemos que constituye el núcleo de la experiencia límite que emprende toda palabra abocada al sondeo de la trascendencia.

A lo largo de este trabajo iremos comprobando cómo esta naturaleza apofática de la palabra religiosa es también compartida por la palabra poética, en la medida en que esta última está también atravesada por un ansia de aproximación a lo apofático que, como tensión entre lo indecible y lo dicho, constituye asimismo uno de los rasgos dominantes de la tradición moderna.

#### **1.2.4. Identidad y alteridad**

Los dos núcleos logológicos que hemos distinguido, advenimiento y alteridad de la palabra, se hallan mutuamente interrelacionados por una básica complementariedad: el advenimiento pone de relieve el despliegue de la palabra remitiéndose a su indeterminado origen; la alteridad explora la tensión entre la palabra y su absoluta otredad, sea en su condición enigmática, sea en su acallamiento.

Ambos núcleos, como sondeo del ámbito de lo divino en su manifestación apofática, nos llevan a considerar dos principales formas de relación con la divinidad que a su vez, y pese a su carácter aparentemente antitético, aparecen en las diversas tradiciones religiosas como complementarias y afines en un sentido último.

---

<sup>195</sup> Cfr. Raimon Panikkar, op. cit., p. 264.

<sup>196</sup> «Kena Upanishad», *Trois upanishads*, trad. René Daumal, Camille Rao, Jean Herbert, Paris : Albin Michel, 1972, p. 119-120.

Cabría distinguir una relación fundamental de *identidad* entre la divinidad y el ser de lo creado y una relación antagónica de *diferencia* entre ambos o, en otros términos, de *interioridad* y *exterioridad* de lo divino en el hombre. Es lo que el teólogo Raimon Pankkar ha definido como «irreductibilidad no dualista» planteándolo en estos términos: «Por un lado, Dios es lo más idéntico, lo más íntimo de toda cosa. Dios es lo que en última instancia, cualquier cosa es. Por otro, Dios es lo más distante, distinto y separado de todo ser, de tal manera que, si los seres son realmente seres, Dios no puede ser el Ser»<sup>197</sup>.

Esta *irreductibilidad no dualista* se expresa en las diferentes tradiciones, ya sea destacando el lado de la *interioridad-identidad* de lo divino, ya sea centrándose en su *exterioridad-diferencia*. La interioridad-identidad entre el hombre y el principio divino está presente en el cristianismo de San Agustín cuando concibe la experiencia de Dios como un «interior íntimo meo»<sup>198</sup>; la Patrística, en una línea teológica marginada posteriormente, se basó en el principio de la encarnación de la Palabra de Dios para establecer la posibilidad de una deificación del hombre, como eco de la frase evangélica «Yo he dicho: Dioses sois» (Jn X, 34)<sup>199</sup>. En Oriente, la religión védica surge como vía encaminada a llevar a término la total identificación entre el principio divino no-dual, llamado *Brahman* con el principio espiritual individual de cada cosa, el *Atman*, enseñanza fundamental de las *Upanishads*: lo absolutamente trascendente y lo inmanente se concilian y se identifican en una única experiencia de lo real<sup>200</sup>.

La exterioridad-diferencia entre el hombre y Dios se concibe como *inaccesibilidad* de la divinidad, heterogeneidad radical entre lo humano y lo divino que alcanza por igual a las mismas tradiciones espirituales. El acercamiento a lo divino puede realizarse como invocación de un ámbito de «inaccesibilidad absoluta»<sup>201</sup>. Es el absoluto inexpresable y remoto que la tradición trinitaria cristiana sitúa bajo la designación de *Padre*<sup>202</sup> o la absoluta otredad de la nada que explora la mística judía<sup>203</sup>. En la concepción vedántica, por otro lado, Brahma siempre salvaguarda un reducto

<sup>197</sup> Cfr. Raimon Pánikkar, *El silencio del Buda*, ed. cit., p. 251.

<sup>198</sup> San Agustín, *Confesiones*, III, 6, 11, Barcelona: Círculo de Lectores, 1971, p. 109.

<sup>199</sup> Cfr. Raimon Pánikkar, op. cit., p. 313.

<sup>200</sup> *Upanishads*, trad. Daniel de Palma, ed. cit., p.60.

<sup>201</sup> Rudolf Otto, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, ed. cit., p. 29.

<sup>202</sup> Pánikkar, *La Trinidad*, ed. cit., p. 67 y ss.

<sup>203</sup> Cfr. Gershom Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Madrid: Siruela, 2000 (2ªed.), p. 45.

último («impalpable, inmortal, invisible, incomprensible»<sup>204</sup>) que impide su plena experiencia.

Identidad y diferencia, interioridad y exterioridad deben ser interpretados, pues, como posibilidades expresivas de un núcleo último de trascendencia donde, en rigor, los matices de espacialidad o semejanza pierden su sentido. Análogamente, la diferencia entre advenimiento y alteridad puede considerarse como un matiz de enfoque con respecto a la relación entre la palabra y el ámbito apofático de lo divino.

### 1.2.5. Conclusiones

Hemos pretendido esbozar un intento de fenomenología de la palabra religioso-mística para la cual nos hemos apoyado en una perspectiva logológica con el objeto de dilucidar cómo dicha palabra *habla de sí misma*. Partiendo del concepto bergsoniano de mística como religión dinámica, hemos distinguido dos núcleos fundamentales e interrelacionados de exploración logológica: advenimiento y alteridad de la palabra.

Advenimiento de la palabra basado en la presentación del proceso de despliegue creador de una palabra dotada de posibilidades ónticas. Alteridad de la palabra como presentación de la tensión máxima que la palabra entabla enfrentada al ámbito de lo inexpresable como otro de sí misma, ya a través de su constitución en una materialidad enigmática, ya por medio del despliegue de sí misma como acto de su propio acallamiento. Hemos mostrado, asimismo, cómo el pensamiento de la Modernidad, representado por las reflexiones sobre el lenguaje de Walter Benjamin y Ludwig Wittgensten no son ajenos al acercamiento propuesto.

Hemos constatamos cómo la posibilidad de la palabra mística reside de entrada en la cualidad metalingüística del lenguaje, en la medida en que se constituye fundamentalmente como una exploración del *logos lógico* en la cual la palabra investiga sus propias posibilidades, convirtiéndose tanto en medio como en obstáculo. Se trata, pues, de llevar al extremo una cualidad general de todo lenguaje.

A este respecto, es preciso tener en cuenta algo que el lingüista Antonio Domínguez Rey ha señalado: la capacidad metalingüística no sólo determina «la consideración fenomenológica de la actitud general del habla» sino también «su función creativa» formada en la «distancia interna»<sup>205</sup> que dicha capacidad permite. Esta

---

<sup>204</sup> *Mundaka Upanishad*, ed. cit., p. 228.

<sup>205</sup> Antonio Domínguez Rey, *El drama del lenguaje*, Madrid: Verbum, 2003, p. 119.

distancia interna es lo que Rey califica como «desfondamiento creador del lenguaje»<sup>206</sup>, es decir, la propia lejanía entre el signo y su exceso de sentido, nunca abarcable o sometible a definitiva codificación. La palabra mística lleva, pues, al extremo de lo apofático, mediante la exploración de su advenimiento y alteridad, una condición inherente al lenguaje. Su pliegue metalingüístico y creador surge en el momento en que sondea un espacio prelógico que la palabra siempre lleva consigo como posibilidad inagotable, pues, cuando nos apartamos de los usos instrumentales de la palabra, entre el signo lingüístico y su sentido puede abrirse un proceso de «interpretación continua, nunca del todo satisfecha»<sup>207</sup>, que la palabra mística potencia especialmente en su constante remisión a un origen siempre perpetuamente renovado (advenimiento) o un ámbito negativo, ausente, irrepresentable (alteridad).

Hemos intentado, sin ánimo de exhaustividad, ilustrar ambos núcleos logológicos en distintos textos místico-religiosos cruciales en diversas tradiciones occidentales y orientales, distinguiendo finalmente dos formas de acercamiento al ámbito irrepresentable de la divinidad: interioridad-identidad y exterioridad-alteridad.

Trataremos de mostrar ahora en el *Contexto poético* en qué medida la tradición de la modernidad poética responde a la experiencia de la crisis de la divinidad redefiniendo el ámbito de la trascendencia a través de la remisión a los dos núcleos logológicos que hemos señalado y situándolos en el centro de una experiencia de la divinidad que, en la caída de los ídolos, deriva hacia el apofatismo, y por ello, hacia una tensión máxima del lenguaje enfrentado al enigma de su advenimiento y su alteridad.

### **1.3. Contexto poético: hitos para una evolución de la crisis de la divinidad en la tradición poética occidental**

#### **1.3.1. Introducción: unidad y pluralidad en la poesía occidental**

Afrontamos la exploración de las relaciones entre la poesía y la crisis de la divinidad en la línea poética moderna adoptando previamente la concepción unitaria de la poesía en Occidente defendida por uno de los autores centrales de nuestra tesis, Octavio Paz, cuando escribe, en el prefacio a su obra *Los hijos del limo*:

---

<sup>206</sup> *Ibidem*.

<sup>207</sup> *Ibid.*, p. 127.

A despecho de la diferencias de lenguas y culturas nacionales, la poesía moderna de Occidente es una. Apenas si vale la pena aclarar que el término Occidente abarca también a las tradiciones poéticas angloamericanas y latinoamericanas (en sus tres ramas: la española, la portuguesa y la francesa). (HL, I: 402)

Como ya establecimos en la introducción general a esta tesis, hacemos uso de un criterio comparatista que tiene como objetivo «comparar obras que sin estar ligadas por una causalidad directa, poseen una comunidad directa de estructura o de función»<sup>208</sup>. No sólo respondemos así a los planteamientos de uno de los autores protagonistas de nuestro trabajo, sino que tratamos de incorporar un horizonte crítico que logre señalar vínculos significativos entre la obra de un creador y la tradición en la que se inserta. No sólo Octavio Paz sino T. S. Eliot, desde una de las obras fundadoras del *New Criticism*, ha insistido en esta necesidad: «No poet, no artist of any art has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead»<sup>209</sup>.

La vastedad de tan complejo ámbito nos obliga a escoger como material para nuestro análisis determinados autores en detrimento de otros en el intento de constituir un itinerario suficientemente significativo que dé muestra de las respuestas creativas más relevantes adoptadas desde la poesía frente a lo que nosotros denominamos en este trabajo *crisis de la divinidad*. El punto de acercamiento comparatista está definido, pues, por un *criterio temático* basado en la relación entre las transformaciones de la representación de lo divino y el lenguaje poético. No aspiramos por tanto a ofrecer una semblanza completa o abarcadora de dichos autores, sino que nos ceñimos a las conexiones entre lenguaje y divinidad como centro de nuestra atención. Nuestro sondeo de la línea de la Modernidad se dará siempre en función de nuestro tema principal y estará dirigido a su mayor esclarecimiento.

Las obras y autores que conforman este capítulo han sido seleccionados en función de tres criterios distintos pero complementarios: la relevancia de la relación entre poesía y *crisis de la divinidad*; su carácter central en la línea poética de la

---

<sup>208</sup> Claude Pichoit y André-M Rousseau, op. cit., p. 163.

<sup>209</sup> T. S. Eliot, «Tradition and the individual talent», *The sacred wood. Essays on poetry and criticism*, London: Methuen, 1950, p. 49. Trad.: «Ningún poeta o artista de ningún arte alcanza su completo significado en soledad. Su significación, su apreciación es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos. No podemos valorarlo aisladamente; debemos situarlo, por contraste y comparación, entre los muertos».



Modernidad; y el vínculo que entablan con Octavio Paz y José Ángel Valente, sea a través de la recepción crítica que de tales obras y autores realizan en sus ensayos los dos poetas hispanicos, sea por medio de una relación de *afinidad / divergencia* en sus respectivas obras poéticas que intentaremos ilustrar a lo largo de nuestro trabajo.

No nos detendremos, por ello, *solamente* en los *principales* autores comentados o traducidos por Paz o por Valente. Elaboramos nuestro propio itinerario en función del tema central de la crisis de lo divino integrando a un mismo tiempo los puntos de vista de nuestros poetas, cómo consideraron la relación entre poesía y divinidad en las obras de tales autores y qué relevancia adquiere todo ello en su propia poesía.

Esta tarea conlleva la necesidad de remitirse a poetas y obras anteriores al espacio cronológico propio de la Modernidad y a la ruptura inaugural entre *Razón* y *Revelación* que hemos considerado como inicio de la *crisis de la divinidad*. Tratamos así de radicar, como pórtico de acceso a la época moderna, algunos eventos poéticos esenciales para nuestro tema central, como son la tragedia griega, la *Divina Commedia* de Dante, las *Canciones de la esposa* de Juan de la Cruz o el *Primero sueño* de Juana de Asbaje.

Tanto Octavio Paz como José Ángel Valente consideraron el trabajo crítico como parte indispensable de su dedicación poética. En la precisa caracterización de la Modernidad que Paz lleva a cabo en el primer capítulo de *Los hijos del limo*, queda plenamente manifiesta la importancia de la recepción crítica del pasado para la dinámica interna de la denominada «tradición de la ruptura» propia del período moderno. La continuidad del pasado se comprende así por medio del distanciamiento *con* y de la negación *del* orden artístico recibido:

Lo que distingue a nuestra modernidad de las de otras épocas no es la celebración de lo nuevo y sorprendente, aunque también eso cuente, sino el ser una ruptura: crítica del pasado inmediato, interrupción de la continuidad. El arte moderno no sólo es el hijo de la edad crítica sino que también es el crítico de sí mismo. (HL, I: 410)

Octavio Paz y José Ángel Valente en sus respectivas obras ensayísticas intentan, pues, llevar a cabo esta lectura crítica necesaria como herederos de la época moderna, al tiempo que sitúan de este modo su poesía con respecto a una línea de obras y autores con la cual entablan, explícita o tácitamente, una suerte de relación dialógica hecha a la vez de aproximaciones y distanciamientos.

En el caso de Paz, *Los hijos del limo*, así como el epílogo a *El arco y la lira*, «los signos en rotación», o los innumerables artículos críticos que conforman el tomo segundo de sus *Obras completas* representan el desarrollo sucesivo y heterogéneo de dicha ubicación crítica.

Valente, por su parte, acomete análoga tentativa en los artículos reunidos en *Las palabras de la tribu*. Recordemos la cita de Wallace Stevens que preside la edición definitiva de este libro de ensayos: «One function of the poet at any time is to discover by his own thought and feeling what seems to him to be poetry at that time» (PT, II: 17)<sup>210</sup>. El rastreo de una noción profunda de lo poético conlleva, pues, un ejercicio crítico que el poeta español quiso alejado de cualquier clase de concepción sistemática o metodológica, salvo la impuesta en cada caso, por «la natural o casi orgánica asociación de sus núcleos temáticos» (PT: IX).

Lo mismo cabe decir de la continuada dedicación de Octavio Paz y de José Ángel Valente a la traducción poética: la experiencia crucial que constituye para Valente sus versiones de ciertos poemas de Paul Celan, o el estrecho acercamiento a la tradición romántica y simbolista francesa que para Paz supusieron sus traducciones de textos de Nerval y Mallarmé forman parte insustituible, con sus ensayos críticos, de la aventura poética de ambos autores.

En este sentido, la relación de Octavio Paz y de José Ángel Valente con la tradición poética occidental resulta renuente a cualquier género de perspectiva centrada exclusivamente en un punto de vista nacional. Sus incursiones en ámbitos poéticos foráneos fueron profundas y numerosas y aun diríamos cruciales para el desenvolvimiento de sus respectivas obras poéticas. Su labor crítica con relación al dominio no hispánico se apoya en ambos autores en una concepción de lo poético que se sitúa por encima de las barreras de la diferencia lingüística, donde la poesía, como quiere Octavio Paz, se convierte en un «sistema de relaciones» regido por vínculos de «afinidad» y «oposición» (F/D, II: 1034).

La unidad de la tradición occidental no esconde o solapa las singularidades de cada obra sino que las sitúa en un ámbito cultural común donde tales matices adquieren su definitiva manifestación. Comprender la unidad de un dominio poético sin atentar contra su pluralidad, escribe a este respecto Octavio Paz, es concebirla como un

---

<sup>210</sup> Trad.: «Una función del poeta en cualquier época es descubrir por su propio pensamiento y sensibilidad lo que le parece ser poesía en esa época».

«sistema analógico» donde cada obra es «una realidad única y, simultáneamente, una traducción de las otras» (HL, I: 476).

En este contexto poético a nuestra tesis intentaremos, pues, comprender las relaciones entre poesía y crisis de la divinidad teniendo en cuenta el juego constante entre unidad y pluralidad que rige las relaciones internas de la tradición poética occidental. Será una previa y rigurosa preparación del terreno en el que posteriormente integraremos el movimiento de la poesía de Octavio Paz y de José Ángel Valente.

Sólo de esta manera podremos valorar en toda su amplitud y hondura el tema de la crisis de la divinidad: mostrando la singularidad de cada obra en su respuesta creativa al vínculo entre la poesía y lo divino y estableciendo al mismo tiempo un juego de *relaciones* y *traducciones* entre las distintas obras que nos ayude a alcanzar un panorama más vasto.

Trataremos en lo que sigue de hacer valer la *necesidad* de un recorrido tan extenso y necesariamente incompleto: el hecho de que sin este previo contexto cierta profundidad de nuestros análisis posteriores, en lo que respecta a la poesía de Octavio Paz y José Ángel Valente, se perdería. Iremos, de esta manera, adelantando a lo largo de este apartado de nuestra tesis, determinados vínculos entre la tradición moderna y la poesía de Paz y de Valente que encontrarán más tarde completo desarrollo.

Pondremos así enteramente de manifiesto la extrema relevancia del tema de la crisis de la divinidad en la sucesión de rupturas que constituye la tradición poética moderna occidental y la especial recepción de dicha línea que en la fundación de un lugar propio para su poesía realizan Octavio Paz y José Ángel Valente.

### **1.3.2. La tragedia griega: un nuevo género de oración**

Tanto Octavio Paz como José Ángel Valente se ocuparon críticamente de la tragedia griega en sus ensayos. El mexicano dedicó un apartado de *El arco y la lira*, «El mundo heroico» a la poesía de la Grecia clásica en el cual ofrece su semblanza de la tragedia. Valente incluye su ensayo «La respuesta de Antígona» dedicado al análisis de la conocida tragedia de Sófocles en *Las palabras de la tribu*.

Para Paz, el mundo de la tragedia griega es el espacio poético en el que mejor se refleja la irresoluble contradicción de la naturaleza humana desgarrada entre la libertad y el destino, la inocencia y la culpabilidad. La grandeza de la tragedia reside en que sus héroes «no pierden la conciencia y no dejan de preguntarse sobre las razones últimas de

su condición» (AL, I: 255). Esta lucidez frente a las contradicciones representa uno de los rasgos de la cultura griega clásica que Paz trata de integrar en su poesía como fundamento de lo occidental y frente a todo género de absolutismos metafísicos. El héroe griego, en el seno de una creación poética ajena a todo dogma, se define por su constante interrogación sin paliativos de los misterios de la condición humana.

Valente escribe «La respuesta de Antígona» en 1969 para la revista *Papeles de Son Armadans*. El comienzo del artículo da cuenta de su vocación combativa contra cualquier forma de dominación ideológica o política de la poesía: «Pocas veces la palabra poética ha abierto con más pura violencia el horizonte inmediato de sus propios condicionamientos históricos» (PT: 39). La situación de represión ideológica en la España franquista, que Valente sufrió desde el exilio, no resulta ajena a la búsqueda en el clásico griego de las posibilidades de rebeldía de la palabra poética.

Para explorar los puntos de vista de ambos poetas con respecto a la tragedia griega es preciso intentar esclarecer qué clase de relación subyace entre este género poético y el ámbito de la divinidad, integrándola a su vez en el contexto de la cultura griega. El célebre helenista Erwin Rohde cifraba con estas palabras el universo religioso de la antigua Grecia: «Si hay en la religión de los griegos algún principio fundamental es el de que, dentro de la ordenación divina del mundo, lo humano y lo divino, los hombres y los dioses se hallan separados geográfica y sustancialmente y forman mundos distintos, divididos por un profundo abismo y no llamados a unirse jamás»<sup>211</sup>.

La tragedia griega surge, según la interpretación de Nietzsche, como un intento de acortar esa distancia homérica entre el hombre y lo divino. Es una creación destinada a restañar esa «contradicción penosa e insoluble entre hombre y dios» que inaugura el sacrilegio cometido por Prometeo. Así, lo esencial de la tragedia griega resulta para Nietzsche de su voluntad de «mostrar como real al dios»<sup>212</sup>, de transfigurar la realidad por medio del arte en el éxtasis de una visión que trajera ante la mirada de los circunstantes la presencia divina. De esta forma, la tragedia griega se constituyó en un primer momento exclusivamente como coro frente o alrededor de la figura esquiva y anhelada del dios, y no de cualquier dios, sino de aquel conocido como «el que mira», Dionisos, el dios de la presencia más inmediata de entre los del panteón griego, el dios

---

<sup>211</sup> Erwin Rohde, *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, Madrid: FCE, 1994, p. 143.

<sup>212</sup> Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, ed. cit., p. 96.

que era capaz de encarnar, morir y resucitar, de aproximarse por tanto a la ausencia y presencia más *humanas*<sup>213</sup>.

Pero es también a lo largo de la evolución histórica de la tragedia donde asistimos a la desaparición de esta presencia central. Si en un principio todos los héroes trágicos, a través de las contradicciones insolubles, de los conflictos irreconciliables que encarnaban, eran transfiguraciones de Dionisos, para Nietzsche el componente dionisiaco languidece con Eurípides y la tragedia camina ya hacia su conversión en mero artefacto literario. Según el pensador alemán, la influencia de Sócrates, del prototipo de *hombre teórico* y por ello enemigo de las penumbras y misterios de lo dionisiaco determinó el camino tomado por el último de los grandes trágicos. A pesar de los constantes *deus ex machina* que pueblan sus obras, la presencia de la contradicción encarnada, del desgarramiento entre opuestos que dejaba atisbar un instante una unidad más honda y el gozo de pertenecer a dicha unidad, se desvanece en el juego dialéctico de la trama, en el exceso de sobriedad y excesiva conciencia<sup>214</sup>.

Cierto es, en todo caso, que justamente por ser el último de los trágicos griegos, Eurípides nos ofrece también el valioso testimonio de una *crisis* de lo divino. *Crisis* o cambio en la concepción de la divinidad que puede encontrarse representada en una de sus obras más particulares, por la especial crudeza que desprende. Se trata de *Las troyanas*, compuesta a través de las desgarradoras quejas de las ciudadanas de Troya después de la guerra, ya convertidas en esclavas de los aqueos. Si los dioses intervienen hacia el final de la obra para equilibrar la situación de injusticia castigando a los invasores, la desesperación de las mujeres no se ve mitigada por ninguna epifanía. En la angustia de su total abandono, Hécuba impetra a la divinidad: «Oh tú, soporte de la tierra y que sobre la tierra tienes tu morada, tú, quien quiera que seas, insoluble enigma, Zeus, ley inflexible de la naturaleza o inteligencia de los hombres, yo te adoro. Siempre, siguiendo sin ruido tu camino, guías según la justicia los asuntos de los hombres». Ante dicha invocación, Menelao, uno de los aqueos presentes, exclama: «¿Qué estoy oyendo? He aquí una nueva forma de oración»<sup>215</sup>.

Más allá del posible influjo del reciente pensamiento filosófico, que cabe detectar en esa invocación a la «inteligencia de los hombres», lo que resuena en este ruego, su *novedad*, reside en la indeterminación misma con la que el dios es impetrado,

---

<sup>213</sup> Cfr. Walter Otto, *Dionisos, mito y culto*, Barcelona: Siruela, 2001 (2ª ed.), p.70.

<sup>214</sup> Nietzsche, op. cit., p. 118.

<sup>215</sup> Eurípides, «Les troyennes», *Les tragiques grecs*, Paris: Robert Laffont, 1998, p. 430.

el cruce de diversas concepciones de un dios que comienza a perder los seguros contornos de las imágenes ofrecidas por la tradición mitológica para desembocar en ese «quien quiera que seas» donde el enigma de la divinidad en ausencia cobra todo su relieve.

La indeterminación del nombre de Dios en el discurso de Hécuba potencia el espacio salvaguardado a lo divino en la medida en que lo conduce a su problemática condición de *enigma* para la propia capacidad de nombrar de la palabra. Lejos de las diversas tradiciones mitológicas o las retóricas invocaciones, Eurípides logra aún aproximarnos a esa ausencia demasiado presente de la divinidad, pues donde ya no se siente «el intolerable fardo de la presencia de Dios» no puede existir la tragedia.<sup>216</sup>

La *novedad* de la oración que Eurípides introduce en *Las troyanas* representa al mismo tiempo una distinta modalidad de la *transgresión* propia del género de la tragedia: un nombrar al dios fuera de las convenciones establecidas por la ciudad para devolverlo a su primigenia condición enigmática fuera de la instrumentalización que de él ha realizado la *polis*.

El carácter transgresivo del género trágico griego, como reflejo de libertad del hombre frente a lo divino, resulta el elemento más relevante con respecto al tema de la crisis de la divinidad tanto para Paz como para Valente. El poeta mexicano contempla la tragedia griega como una forma de «sacrilegio» y una «crítica de los dioses» (AL: 256), espacio de emancipación donde el héroe obtiene la paradójica libertad de elegir su destino. Así, el instante de la *hybris* o «desmesura», violación de los límites sagrados, es el centro de la experiencia poética de la tragedia, la valiosa afirmación de la libertad humana frente al dios. La palabra poética abre el ámbito en el que surge esa esencial liberación humana del absoluto metafísico de los dioses.

Valente, por su parte, recurre al comentario de la *Antígona* de Sófocles para ilustrar su visión de la tragedia griega, revelando en esta tarea, como trataremos más adelante, elementos cruciales de su propia comprensión de la relación entre la poesía y lo divino. En efecto, si el sacrilegio constituye el detonador del conflicto trágico, Valente pone de manifiesto igualmente su carácter sacrificial.

El sacrificio de Antígona encierra para Valente la clave de la violencia que el hecho poético trágico entraña con relación a la divinidad, en su sentido de lucha contra las formas ya reveladas del dios. Antígona, al oponerse a la ley de la ciudad, se opone al

---

<sup>216</sup> George Steiner, *La mort de la tragédie*, Paris: Galimard, 1993, p. 344.

mismo tiempo «al dios revelado o a una forma ya revelada del dios», y por ello mismo convierte su sacrificio en «una pugna con lo divino manifiesto, con el dios conocido, para obligar al dios a una nueva manifestación» (PT: 49).

Resulta revelador, según más tarde veremos, el hecho de que el poeta español se apoye para su exégesis en el comentario que de dicha tragedia escribió Friedrich Hölderlin. Valente recurre a la denominación que el poeta alemán utiliza para referirse al personaje central de la tragedia de Sófocles en sus «Notas sobre Antígona»: la hermana de Polinices, nos recuerda Valente, es considerada como un *antitheos*, es decir, aquel que, para Hölderlin, «en el sentido de dios, se comporta como *contra* dios, y sin ley reconoce el espíritu de lo más alto»<sup>217</sup>.

La tragedia griega se yergue en el origen de la literatura occidental como un extraño cruce de poesía y culto, una monumental creación poética arraigada en el sentir religioso de un pueblo que ansiaba procurarse la máxima *cercanía* con lo divino. La transgresión de los límites de lo sagrado, así como la violenta lucha contra las formas reveladas del dios, constituyen las claves más significativas de la relación entre la poesía y lo divino dentro del género trágico. Estos elementos, lejos de desaparecer del ámbito occidental, regresan modificados en concepciones poéticas posteriores, como tendremos ocasión de ver: violencia originaria de lo poético frente a la divinidad, no como su total negación sino como su súbita y renovada *activación*.

### 1.3.3. La *Divina Commedia*: antes de la ruptura.

Los comentarios críticos de Octavio Paz y de José Ángel Valente tampoco fueron ajenos a la relevancia y el papel de la *Divina Commedia* en la poesía occidental. Con respecto al tema de la crisis de la divinidad precisamente, y para ilustrar el ámbito de plenitud analógica como imagen del mundo apoyada en el centro teológico-cósmico de la divinidad, el poeta mexicano recurrió a la gran obra dantesca, y concretamente a la metáfora explorada en el *Paradiso* del misterio de la Trinidad cristiana como un libro que, conciliando en sí la unidad y la pluralidad, otorga un sentido unitario y armónico a la totalidad del mundo y del trasmundo: «*Nel suo profondo vidi che s'interna / legato con amore in un volume / ciò che per l'universo si squaderna*»<sup>218</sup>. La analogía cósmica

---

<sup>217</sup> Friedrich Hölderlin, *Ensayos*, Madrid: Hiperión, 2000 (5ªed.), p. 162. Vid. la cita de Valente en PT: 49.

<sup>218</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, Ulrico Hoepli editore: Milano, 1987, *Paradiso*, XXXIII, v. 85-87, p.919. La traducción de Paz dice: «*vi cómo se entrelazaban / por el amor unidas las hojas de ese libro*

que asegura la armónica correspondencia de cada fragmento de la totalidad reside para el poeta mexicano en el lugar central ocupado por la Biblia que avala y revela su sentido: el libro central es, pues, conocido como clave cósmica y teológica que afianza la *imago mundi* en la cual se ampara la poesía de Dante.

Esta importante coalescencia entre palabra revelada y palabra poética es destacada asimismo por el filósofo Eugenio Trías como consumación del proceso antagónico al *dia-ballein* de la Modernidad: la realización plena del símbolo vivida como perfecta armonía entre verdad revelada y recepción hermenéutica<sup>219</sup>. Tal *edad del espíritu* propia del siglo XIV, cobra forma poética a través de la *Divina Commedia* en la medida en que teología, poesía y filosofía se conciertan armoniosamente en el seno de esta gran obra que su autor quiso ante todo «poema sacro»<sup>220</sup> al servicio de la más profunda experiencia cristiana.

Fruto de este trabado concierto de distintas concepciones, donde comparecen tanto la filosofía de Aristóteles como el conocimiento astronómico del momento<sup>221</sup> o la escolástica de Santo Tomás de Aquino, resulta la pluralidad de sentidos que el propio autor admite para su obra (literal y alegórico, moral o anagógico)<sup>222</sup> y como suma de todos ellos, el más alto logro del poema: la perfecta fusión de experiencia poética y revelación religiosa.

El acuerdo entre revelación poética y religiosa se complementa con otro no menos relevante: en la *Divina Commedia*, escribe George Steiner, «verdad y ficción no constituyen sino una sola cosa»<sup>223</sup>. El vínculo que enlaza tales términos y su despliegue a lo largo del poema, se realiza, en el Occidente cristiano-platónico, a través de la experiencia amorosa. Dante, como miembro de la escuela de los *fedeli d'Amore* y poeta del *dolce stil nuovo*, encontró en el amor cortés de origen provenzal el principal impulso creador para su obra poética. El amor, que «de todo bien es la simiente»<sup>224</sup>, convertido

---

/ que de aquí para allá en el mundo vuelan» (HL, I: 485).

<sup>219</sup> Trías, op. cit., p. 349.

<sup>220</sup> Para la concepción y recepción de la *Divina Commedia* como *poema sacro*, vid., Giorgio Petrocchi, *Dante. Vida y obra*, Barcelona: Crítica, 1990, p.223 y ss. El poema en cuestión fue concebido como nuevo anexo a las *Sagradas Escrituras* y su sacralidad atribuida a su carácter de revelado en el curso de una *visio in somnis*. La crítica italiana ha discutido largamente en qué medida el propio Dante considera su *raptus* sólo desde la perspectiva de una *factio poetica* o como un verdadero evento biográfico extraliterario.

<sup>221</sup> Acerca de la cosmovisión dantesca, cfr. Romano Guardini, «L'ordre de l'être et du mouvement» en *Dante, visionnaire de l'éternité*, Paris: éditions du Seuil, 1962, p.121-144.

<sup>222</sup> Cfr. Dante Alighieri, «Carta al Can Grande de la Scala de Verona», *Obras completas*, Madrid : BAC, 1994, p. 815.

<sup>223</sup> George Steiner, *Grammaires de la création*, Paris: Gallimard, 2001 p. 132.

<sup>224</sup> *Divina Comedia, Purgatorio*, canto XVII, trad. de Ángel Crespo, Madrid: Planeta, 1990, p. 297.



en fuerza de ascensión teológica, atraviesa la totalidad de la obra dantesca como vía verdadera de acceso a la trascendencia.

De este modo, Dante lleva a su esplendor el *dolce stilnovismo* al tiempo que logra eliminar la incompatibilidad que distanciaba el amor a la mujer con el amor espiritual a Dios<sup>225</sup>. Probablemente nunca en la literatura occidental estuvieron tan cerca estos dos caminos: la muerte de Beatrice en *La vita nuova* representa la condena de finitud que afecta a todo amor humano al tiempo que funda el impulso poético hacia su imposible completud en la trascendencia. El deseo amoroso se emplea entonces en la figuración de la realidad trascendente establecida por la teología de la época (*infierno*, *purgatorio* y *paraíso*) a través de un largo viaje hacia el reencuentro con la amada, de *via purgativa* necesaria para tal culminación.

Deseo metafísico y amoroso se conciertan en una sola pulsión poética, en una misma necesidad de dar forma a lo que está más allá de toda forma; coincidencia que lejos de agotarse en la obra dantesca, encuentra su continuidad en la Modernidad, como más adelante podremos comprobar a través de la poesía de Novalis hasta llegar a las obras de nuestros dos poetas centrales, Valente y Paz: el *eros* concebido como poderoso impulso hacia la trascendencia.

Así, la mujer amada se convierte en una transfiguración de Cristo y su muerte provoca los mismos signos funestos («*e pareami vedere lo sole oscurare...e che fuossero grandissimi tremuoti*»<sup>226</sup>) y es también la muerte de Beatrice el acontecimiento que suscita en Dante la creación de la *Divina Commedia*, el deseo, escribe Dante de «*che la mia anima se ne possa gire a vedere la gloria de la sua donna*»<sup>227</sup>.

Existe, pues, una estrecha relación entre el final de la *Vita Nuova* y la génesis de la *Commedia*. A petición de Beatrice inicia Dante su ardua andadura por el infierno; en el canto XXX del *Purgatorio* tiene lugar su reencuentro, pero no será hasta el canto XXXI del *Paraíso* donde se produzca la más plena contemplación de la amada. Es entonces cuando Beatrice abandona a Dante para reincorporarse a su lugar en el coro de los bienaventurados, mas a pesar de la gran distancia que ahora los separa, Dante puede seguir contemplando con toda nitidez a su amada («*ma nulla mi facea, chè sua effigie non discendea a me per mezzo mista*») y agradecerle la revelación liberadora que ha

---

<sup>225</sup> Ángel Crespo, *Dante y su obra*, Barcelona: Ediciones el Acantilado, 1999, p. 52-53.

<sup>226</sup> *Vita Nova*, Milano: Mondadori, 1999, p. 115. Trad.: «y me parecía ver oscurecerse al sol y que había grandísimos temblores de tierra... ».

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 222. Trad.: «que mi alma pueda ir a contemplar la gloria de su dama».

obrado en él («*tu m'hai di servo tratto a libertate*»)<sup>228</sup>. El encuentro con Beatrice precede y anuncia la culminación del poema: el deseo colmado por la visión de Dios en la forma de tres iris iluminados («*dell'alto lume parvermitre giri*») y la definitiva derrota de la lengua del poeta enfrentada al decir imposible de la divinidad («*oh quanto è corto il dire e come fioco / al mio concetto!*»)<sup>229</sup>.

La divinidad se manifiesta en la impotencia de toda fantasía o invención: la palabra del poeta se siente enfrentada a un decir que sobrepasa con creces las posibilidades del lenguaje. Si el amor humano ha obrado como intermediario, en el encuentro final con Dios el poeta no halla sino la compañía de una lengua que, recién acabada de nacer, resulta ya inútil para tan imposible cometido, mas sólo en ese intento imposible lleva a cabo Dante la superación expresiva de la teología cristiana de la época y funda el cariz eminentemente *poético* de su obra.

Tomás de Aquino, filósofo admirado por el autor de la *Commedia*, comenta la arraigada inclinación del hombre por la *figura*, su deseo por hacer *encarnar* lo inteligible<sup>230</sup>. Dante se propone una meta más ambiciosa: la *figuración* de lo que no puede ser figurado, la creación de una escritura que pueda, por su naturaleza *revelada*, parangonarse a los textos del *Antiguo y Nuevo Testamento*. En la concepción de la palabra como vía y obstáculo en el proceso del decir de la divinidad, el poeta italiano explora las contradicciones de la experiencia poética de lo divino y accede de ese modo a una conciencia más profunda de la capacidad de simbolización y figuración del lenguaje. Dante se refiere en varias ocasiones a lo largo del Paraíso a la novedad de la materia de su canto: «*l'acqua ch'io prendo già mai non si corse*»<sup>231</sup>. Más allá del topos clásico que preconiza la exaltación de lo nuevo o inédito como medio de *captatio benevolentiae*<sup>232</sup>, la temática dantesca representa una radical y osada primicia poética: dar testimonio de una contemplación directa de Dios.

Dante es, ciertamente, un *testigo*, y como tal no cabe *invención* posible en su relato. Sin embargo, aun cuando la teología cristiana sustente las líneas generales del imaginario dantesco, el poeta crea sus propios símbolos de la divinidad (ese «*giallo della rosa sempiterna*», los iris trinitarios que giran eternamente, el *mobile primo* como

<sup>228</sup> *Paradiso*, XXXI, v. 77 y ss, ed. cit. p.899. Trad. de Ángel Crespo, Barcelona: Planeta, 1990, p. 582: «mas no me importaba, pues su efigie bella / no me llegaba con el medio mista»; «yo era siervo y me has dado libertad».

<sup>229</sup> Op. cit. *Paradiso* XXXIII, v. 121 y ss., p. 922-923. Trad. cit, p. 594 : «de la alta luz tres giros distinguía»; «corto es mi verbo y no llega tampoco a mi concepto».

<sup>230</sup> Cfr. Etienne Gilson, *Dante et Béatrice : études dantesques*, Paris : Vrin, 1974, p. 110.

<sup>231</sup> Canto II, *Paradiso*, ed. cit., p. 617.

<sup>232</sup> Cfr. Erns Robert Curtius, *Literatura europea y edad media latina*, México: FCE, 1989, tomo I, p. 192.

rayo de luz)<sup>233</sup>, pues la *figuración* de lo nunca en sí mismo figurado como directo *testimonio*, la trascendencia cristiana, obliga a su lengua poética a regresar a un estado de constante fundación y descubrimiento, como si fuera, apunta el autor de la *Commedia*, la lengua de un infante aún apenas formada: («*un fante che bagni ancor la lingua alla mamella*»<sup>234</sup>). La constante creación de neologismos es una buena muestra de ello: *insemprarsi*, *inluiarsi*, *intuarsi*<sup>235</sup> son derivados verbales que Dante confecciona llevado por la necesidad de ofrecer una experiencia propia del acercamiento a lo divino, más allá del saber teológico de su época. Experiencia naciente que ha de suscitar, por ello mismo, un nacer nuevo de la lengua poética.

El símbolo se convierte, pues, en *imagen directa*, armonía entre poesía y verdad revelada. La palabra poética, como palabra revelada, representa una encarnación insuficiente de un exceso de realidad para el cual todo decir es *corto*. El final del último canto del *Paradiso*, cierre de la obra, acaba así con el reconocimiento de una insuficiencia: resultado de los límites de la *fantasia* del autor («*all'alta fantasia qui mancò possa...*»), definido este atributo por el propio Dante como mediación entre los sentidos y el intelecto.

Es preciso recordar, en este punto, cuánto insistió José Ángel Valente en este tópico de la cortedad del decir en su obra crítica, tomando precisamente como motivo esencial de reflexión la tarea imposible que da lugar a la *Divina Commedia*. En su artículo «La hermenéutica y la cortedad del decir», el poeta español perfila, a través de su comentario de la obra dantesca, su particular comprensión de la palabra enfrentada a lo indecible.

Para Valente, la *Commedia*, junto con otras obras como la poesía de Juan de la Cruz cuya razón última es la relación entre poesía y divinidad, acaece como experiencia poética en ese «punto de máxima tensión, con el lenguaje en vecindad del estallido», en el cual «se produce la gran poesía, donde lo indecible como tal queda infinitamente dicho» (PT: 66). La experiencia de lo que nosotros hemos llamado en esta tesis *alteridad de la palabra* representa, pues, una de las claves principales de la obra dantesca, al tiempo que define una posibilidad característica de la expresión poética: «la posibilidad de alojar infinitamente en el significante lo no explícitamente dicho» (PT:

<sup>233</sup> Cfr. Canto XXX del *Paradiso*, v. 124 ed. cit., p. 889-891. Trad. cit., p. 576: «a lo amarillo de la rosa eterna».

<sup>234</sup> Canto XXXIII, *Paradiso*, ed. cit., v. 108, p. 921. Trad. cit., p. 594: «un infante / cuya lengua en la teta ejerce su arte».

<sup>235</sup> Cfr., Canto IX y X del *Paradiso*, ed. cit., p. 686 y 701.

67). La tensión entre la limitación del significante y la infinitud inagotable del sentido alojado en él define la dialéctica más propia de la palabra poética e invierte, para el autor de *A modo de esperanza*, el tópico de la cortedad del decir convirtiéndolo en un paradigma de su contrario: un testimonio de la infinitud contenida en el sentido inagotable de todo gran poema.

La *Divina Commedia* en su conjunto y especialmente el *Paradiso* puede concebirse como una obra cuya lengua poética se halla confrontada a un espacio del decir que la rebasa y gravita sobre ella: impulso hacia su *acallamiento*. Poesía y divinidad convergen en el poema del italiano como experiencia de lo indecible, conciencia de los límites del lenguaje e impulso poético hacia su superación.

#### 1.3.4. Juan de la Cruz: el amor como éxtasis transformante

Construcción de una vía gradual hacia lo inefable divino, la *Divina Commedia* culmina en el encuentro con una experiencia luminosa de Dios que sólo en el amor como fuerza motriz del cosmos halla comparación. En el término del esforzado recorrido intelectual-poético de Dante, descubrimos que la divinidad es amor inexpresable, «*amor che move il sole e l'altre stelle*»<sup>236</sup>, fuerza cósmico-humana que rebasa toda decibilidad del lenguaje poético.

La poesía de Juan de la Cruz y concretamente sus *Canciones de la esposa* o *Cántico espiritual*, comienza acaso en la experiencia que clausura la obra del italiano: la profundización en el centro inefable de lo divino, no desde el acarreo o suma de elementos científico-filosóficos como en Dante, sino en el cese radical de todo sentido, en el enfrentamiento sin paliativos con la experiencia desnuda de un rayo de luz que es a la vez un «rayo de tiniebla». Dicho de otro modo, y recuperando la tradicional división en el seno de la ciencia teológica, si Dante accede a la experiencia de la divinidad esencialmente desde la teología especulativa, el poeta español lo hace desde la teología mística: dejando de lado la vía gradual e intelectual de un Tomás de Aquino, será, ciertamente, a través de la inmersión en el «rayo de tiniebla», centro irradiante de la teología mística de Dionisio el Areopagita, como Juan de la Cruz acceda poéticamente a la experiencia de lo divino. Vía, pues, radicalmente «unitiva», definida por la total simultaneidad o sinergia de lo espiritual y lo corporal: el poeta español, en su particular

---

<sup>236</sup> Canto XXXIII, v. ed. cit., p. 924. Trad.cit.: «amor ardiente / que mueve al sol y a las demás estrellas».

glosa al bíblico *Cantar de los Cantares* lleva hasta su extremo la identificación de la pulsión erótica con la metafísica. Amor humano y amor divino se interpenetran y corresponden en el mismo centro expresivo que da lugar al *Cántico*, en la medida en que, como ha demostrado Michel de Certeau, la mística europea se constituye como «una erótica del cuerpo-Dios», cuya ausencia canta y perfila la palabra poética de los místicos<sup>237</sup>.

Tanto Octavio Paz como José Ángel Valente, en sus respectivos acercamientos al poema, insistieron en señalar esta asombrosa interpenetración erótico-metafísica. Juan de la Cruz representó para ambos un hito esencial en la poesía española. En el caso de Paz, el origen de sus reflexiones en torno a la poesía está ligado al artículo escrito en 1942 con motivo del cuarto centenario del poeta de Ávila y publicado al año siguiente, «Poesía de soledad y poesía de comunión», en el cual la complementariedad de Juan de la Cruz con Quevedo asienta la base de las principales vías de la experiencia poética: la *soledad* de la conciencia como libertad y rebelión y la *comunión* –bajo la invocación al santo– como «hambre de una «eternidad» y un «absoluto» que «no están más allá de nuestros sentidos sino en ellos mismos» (Prólogo, I: 20). En aquel ensayo Paz definió la poesía de Juan de la Cruz como un paradigma del acuerdo armónico entre la religiosidad personal y la religión de la sociedad, comunión que se produjo –escribía el joven poeta– «quizá por última vez en la historia» (OC, VIII: 250). Años más tarde, Paz se dio cuenta del error de ignorar «el carácter de la España del siglo XVI» (Prólogo, I: 20): dicha comunión entre la religión del poeta y la del medio social encontraba ya entonces sus insoslayables conflictos y distaba mucho de ser una época en la cual «religión y religiosidad individual, lejos de oponerse, se complementaban y armonizaban» (OC, VIII: 250). A este respecto, Certeau ha estudiado cómo, conforme las estructuras eclesásticas van elaborando una cada vez más cerrada «institucionalización del sentido» de la experiencia religiosa, la mística se define como «tradición secreta», creadora de «fábulas» o «ficciones hermenéuticas» que potencian el irreductible núcleo enigmático propio del acceso vivencial, único e individual del ámbito de la divinidad<sup>238</sup>. Valente supo reflejar con lucidez, en su estudio sobre Molinos, este proceso de «totalización y secularización del poder» (VP: 106) que convertía el *modus loquendi* del místico en un discurso sospechoso para la autoridad en virtud de su incontrolable irradiación hermenéutica. En estos parámetros histórico-

---

<sup>237</sup> Michel de Certeau, *La fable mystique*, Paris: Gallimard, 1982, p. 12.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 135.

sociales, propios de una época debatida entre Reforma y Contrarreforma, surge la poesía de Juan de la Cruz, empapada de mística dionisiana, y por ello mismo, sensible a las tendencias inherentes a un cristianismo de raíz más oriental, al cual la obra del Areopagita estaba íntimamente vinculado<sup>239</sup>.

En cuanto a la relevancia del místico español con respecto a la poesía de Valente, la génesis de su propia poética surge en íntimo contacto con la mística, como explicaremos en detalle más adelante, pues ya a comienzos de la década de los cincuenta, el poeta gallego se sumerge «intensamente», según Sánchez Robayna (Introducción a OC, I: 38), en la lectura del místico. El poeta español se preocupó por proponer una interpretación de la poesía de Juan de la Cruz que lo devolviera a su genuina y heterodoxa complejidad hermenéutica. Tanto Paz como Valente coinciden en una propuesta de lectura centrada en la crucial copertenencia de lo erótico con lo divino que es posible detectar en el *Cántico espiritual*. Valente defendió, frente a toda lectura «inspirada por un burdo criterio dualista» (EA: 148) que divide la exégesis de la poesía del autor de la *Noche oscura* en un «lado humano» y otro «divino», la «sobreabundancia de una sola o unificada experiencia» (EA: 149) como ámbito de recepción del poema<sup>240</sup>. De modo análogo, el joven Paz de «Poesía de soledad y poesía de comunión» convierte el *Cántico espiritual* en un ejemplo máximo de «reconciliación»: dominio en que la soledad del creador sale de sí misma en un éxtasis que permite el encuentro con la esencial otredad y la experiencia consumada de una

---

<sup>239</sup> Certeau reconstruye la influencia de la obra de Dionisio en Areopagita en la mística del siglo XVI europeo haciendo mención expresa de Juan de la Cruz como uno de sus principales valedores y destacando la innegable impregnación oriental y exótica con la cual era recibida. Cfr. Certeau, op. cit., p. 142-143.

<sup>240</sup> Esta defensa de una lectura unificante del *Cántico espiritual* nos remite asimismo al magisterio de Luis Cernuda sobre el poeta y el respeto por el acercamiento de este último a la obra del místico que representaba un antecedente afín. Ya en su artículo «Tres poetas clásicos» de 1941, recogido en *Poesía y literatura*, el autor de *La realidad y el deseo* defendía una lectura del poema que no se limitara a juzgarlo como texto profano sino que atendiera también a su irreductible contenido místico: «Durante mucho tiempo lo he leído, como supongo que le han leído hasta quienes mejor pretenden conocerle, con una mente por completo profana. No digo que sea vano hacer tal cosa; mas al proceder así privamos a la poesía de San Juan de la Cruz de su más alta calidad, ya que en ella se expresa el embeleso, el éxtasis del poeta al unirse en raptó de amor con la esencia divina. (...) Pero ocurre con la poesía de San Juan de la Cruz algo que permite, si no justifica, dicha dualidad de sentido» (*Obras completas*, Barcelona: RBA, 2006, p. 497). Como ejemplo de lectura dualista señala Valente el ensayo de Jorge Guillén «San Juan de la Cruz o lo inefable místico», en el cual podemos leer con respecto al *Cántico espiritual* lo que sigue: «El poeta canta en términos humanos de suerte que seduzcan por sí solos, porque el sentido místico-alegórico permanece fuera, anterior y posterior a la obra misma, a su propio ser poético», (*Lenguaje y poesía*, Madrid: Alianza, 1972, p. 99). La preferencia de Valente por Cernuda frente a Guillén indica algo más que un mero punto de encuentro con respecto a la lectura de un poema: el enjuiciamiento crítico del lenguaje de la mística manifiesta asimismo en qué medida se acepta en toda su radicalidad la experiencia de una palabra poética descondicionada y libre de apriorismos o prejuicios dualistas. Más tarde explicaremos cómo para Valente la palabra mística es también piedra de toque de la Modernidad poética.

«comuni3n» donde amor humano y divino, contacto carnal y espiritual, son uno y el mismo (O.C, I: 250). En su ensayo sobre el amor *La llama doble*, Paz regresa a la lectura del *C3ntico* para constatar de nuevo la irreductible «ambigüedad» del poema en lo que respecta a la «fusi3n de la esfera carnal y la espiritual» (OC, VI: 877).

Esta convergencia de lo er3tico y lo espiritual constituir3, como tendremos ocasi3n de explorar a lo largo de esta tesis, uno de los puntos de esencial coincidencia en la compresi3n po3tica del 3mbito de lo divino que tanto Paz como Valente despliegan en su obra.

El *C3ntico* es el resultado de un increíble ahondamiento simb3lico en las fuentes de su antecedente bíblico, el *Cantar de los cantares*, «Bible dans la Bible»<sup>241</sup> para uno de sus m3s modernos comentadores, texto cuya centralidad para la tradici3n judeocristiana viene avalada por la ingente e ilustre n3mina de sus ex3getas. Poema, pues, que cabe considerar como una incursi3n de la poesía hisp3nica en un relegado sustrato semítico-oriental que la apartar3 de las po3ticas quinientistas europeas<sup>242</sup>.

Ciertamente, se ha señalado que la estructura global del poema y su inusitado car3cter enigm3tico se aleja de los criterios de claridad propios de la poesía del momento y contribuye a «orientalizar» la obra, como muy bien ha estudiado Luce López-Baralt: poema que presenta una peculiar «estructura anular», propia de la poesía semítica, que parece proponernos un «camino constantemente repetido», «sin alpha ni omega posibles»<sup>243</sup>.

Es así como el poema, iniciado *in medias res*, se propone como un continuo éxtasis provocado por la ausencia del amado: «¿Ad3nde te escondiste, /Amado, y me dejaste con gemido?...»<sup>244</sup>. Espacio de una ausencia o *inaprensibilidad* de lo divino suscitante de un éxtasis que es ante todo verbal, salida de s3 de la propia palabra po3tica que depone toda construcci3n del sentido para reclamar la emergencia desbordante e inagotable del enigma de la fusi3n amoroso-espiritual:

*Mi amado las montañas,  
los valles solitarios nemorosos,*

---

<sup>241</sup> Jean-Louis Chr3tien, *Symbolique du corps. La tradition chr3tienne du Cantique des cantiques*, Par3s : PUF, 2005, p. 291.

<sup>242</sup> Vid. Luce López-Baralt, *Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, Madrid: Trotta, 1998, p. 36, y Andr3s S3nchez-Robayna, «San Juan de la Cruz y Diego Hurtado de Mendoza (Una nota sobre la construcci3n de la lengua po3tica en el siglo XVI)», *Syntaxis*, 26 (primavera de 1991), p. 11-16.

<sup>243</sup> L3pez-Baralt, op. cit., p. 86.

<sup>244</sup> Juan de la Cruz, *Obras completas*, Madrid : BAC, 1994, p. 127.

*las islas extrañas,  
los ríos sonoros,  
el silbo de los aires amorosos;*

*la noche sosegada  
en par de los levantes de la aurora,  
la música callada,  
la soledad sonora,  
la cena que recrea y enamora.*<sup>245</sup>

«Momento culminante» del *Cántico* para López-Baralt<sup>246</sup>, asistimos al estallido de símbolos de hondas resonancias en el mundo de la mística islámica, como esa noche que se aproxima ya a las lindes de la luz del alba, instante de la revelada naturaleza de la divinidad para el orbe espiritual del sufismo<sup>247</sup>; o esa cena que une a los enamorados y representa para los sufíes el momento crucial en que el alma se nutre de lo divino<sup>248</sup>.

El *Cántico* opera una continua oscilación que se mueve entre la pérdida o «pobreza» de Dios, que en Juan de la Cruz es siempre imperativo trayecto hacia la noche o la profundidad: honda negrura de las aguas en las que se ha de descubrir el fondo sobrecogedor de lo divino, en el que exterioridad e interioridad, alteridad e identidad coinciden en enigmática paradoja.

Así en la estrofa número 11 del *Cántico A*<sup>249</sup>, que Valente considera punto extremo de la tensión argumental del poema:

*¡Oh cristalina fuente,  
si en esos tus semblantes plateados  
formases de repente  
los ojos deseados  
que tengo en mis entrañas dibujados!*<sup>250</sup>

---

<sup>245</sup> Juan de la Cruz, op. cit., p. 128.

<sup>246</sup> López-Baralt, op. cit., p. 71.

<sup>247</sup> Vid. Henry Corbin, *El hombre de luz en el sufismo iraní*, Madrid : Siruela, 2000, p. 63.

<sup>248</sup> Vid., López-Baralt, op. cit., p. 82. Símbolos que nos hablan de lo que Valente ha denominado un «fenómeno de convergencia por la raíz» en el territorio de las místicas judía, cristiana e islámica; inclinación orientalizante de Juan de la Cruz a través de su profunda recepción de las fuentes bíblicas y de su recuperación de las raíces orientales de la patrística en su reforma del monacato carmelitano (*VP*: 170).

<sup>249</sup> Para la cuestión de las dos redacciones del *Cántico* (la de San Lúcar de Barrameda y la de Jaén), vid. la edición de Domingo Ynduráin, op. cit., p. 228-233.

<sup>250</sup> Juan de la Cruz, op. cit., p. 128. La relación interna de los símbolos que activa esta estrofa podría sugerir, como han estudiado tanto Valente como López-Baralt, un conocimiento de las lenguas semíticas



La mirada que ahonda en el reflejo que la fuente ofrece se interna asimismo en el ámbito profundo de la interioridad del que mira en busca, escribe Valente, «del mirar del infinitamente otro que la constituye» (PC: 81). Este misterioso *ahondamiento exterior* muestra bien cómo en el poema éxtasis e interioridad, amor humano y divino, no pueden en rigor escindirse: el amor como salida de sí acaba siendo un internarse en el fuero espiritual del amante; la pérdida o ausencia del amado se convierte en la vía para un encuentro aún más profundo donde las identidades de uno y de otro acaban, finalmente, por confundirse.

Si la experiencia de la nada constituye una clave crucial del camino místico hacia Dios en la prosa doctrinal del poeta, el *Cántico* podría entenderse desde ese complementario movimiento de *retorno* que Jean Baruzi consideraba el culmen de la experiencia teopática: «retorno del espíritu a todo lo que este había negado»<sup>251</sup>.

Pérdida inicial o ausencia que es asimismo estado de total apertura o disponibilidad hacia la siempre renovada recepción de lo divino, justo donde la destrucción del sentido que el enigma poético activa ha despejado el camino de visiones idolátricas y estáticas de Dios. La experiencia de la nada se corresponde en el *Cántico* con el esencial carácter metamórfico que presentan los esposos: «un yo inestable, en proceso, metamórfico –ha escrito José Jiménez–, porque el alma se pierde en sí misma para convertirse en parte o partícipe de la dimensión divina»<sup>252</sup>.

Disponibilidad que el poeta convierte en el trasfondo inagotable de sus símbolos y en la estructura abierta de un poema que parece operar como un continuo recommienzo de la experiencia poética. El *Cántico* es el poema del continuo advenir de la palabra o de lo que Valente ha considerado naturaleza común de la palabra poética y de la palabra mística: cesación del orden instrumental de la palabra para convertir al lenguaje en «lugar de la manifestación» (PC: 63), en inminencia de su inacabable advenimiento.

El *Cántico* está así constituido por eso que su autor denominaba «palabras sustanciales»<sup>253</sup>, palabras que en rigor no dicen nada sino su propio ser como palabras, su aparición como lenguaje, de la misma índole que la palabra-obra de la divinidad en la

---

por parte de su autor, pues las palabras árabe *‘ayn* y la hebrea *‘ayin* significan simultáneamente «fuente» y «ojo», al tiempo que la palabra árabe presenta asimismo el significado de «identidad» o «individualidad» (vid. López-Baralt, op. cit., p. 49 y Valente, PC: 82).

<sup>251</sup> Jean Baruzi, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1991, p. 612.

<sup>252</sup> José Jiménez, «Luz y transfiguración», *Hereménutica y mística: San Juan de la Cruz*, José Ángel Valente, José Lara Garrido (eds.), Madrid: Tecnos, 1995, p. 298.

<sup>253</sup> Juan de la Cruz, op. cit., p. 398.

experiencia cristiana de la *encarnación*<sup>254</sup>. Palabra que acarrea siempre la tensión constante de la experiencia de infinitud de la que procede, y que surge por ello mismo bordeada por un indecible: en la experiencia del *Cántico* se muestra con especial claridad el vínculo entre el *advenimiento* de la palabra y su *acallamiento* derivado de la insuficiencia de todo decir, entre el apremio de dicho decir y su radical imposibilidad.

### **1.3.5. Juana de Asbaje: el *Primero sueño* como asedio a lo imposible**

La experiencia mística de Juan de la Cruz aspira a una fusión consumada con lo divino que aboca al lenguaje a la encarnación verbal siempre insuficiente de un indecible que comienza en la destrucción de todo sentido unívoco o estático. El *Primero sueño* de Juana de Asbaje es, por su parte, una obra que persigue no la *fusión* sino la *contemplación* en su originario sentido griego (*theoreia*): acercamiento gnoseológico a la divinidad, por medio de una aproximación intelectual que la convierte en «alto Ser» o «Causa Primera»<sup>255</sup>, denominaciones que remiten al encuadre teológico de la escolástica en un poema que representa asimismo la crisis definitiva de dicho encuadre tradicional y la experiencia decisiva de una modernidad que comienza a perfilarse.

Poema, el *Primero sueño*, «del intelecto ante el cosmos», en el decir de uno de sus principales exégetas: Octavio Paz (SJ, III: 1111). Ramón Xirau ha señalado cómo el poeta mexicano convierte a su predecesora en una suerte de *alter ego* en su ensayo *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*<sup>256</sup>. La lectura de sor Juana se convierte para Paz, entre otras cosas, en una posibilidad para explorar los orígenes de la modernidad poética y en una demostración de cómo el proceso poético iberoamericano, a través de la obra de la poetisa, se integra en dicha tendencia occidental.

En efecto, en su lectura de *Primero sueño*, Paz destaca la importancia de este poema como «ruptura espiritual» pues «algo acaba en este poema y algo comienza» (SJ, III: 1125) escribe el autor de *Libertad bajo palabra*. El centro de dicho cambio o ruptura crítica hemos de buscarlo en la concepción de lo divino que la obra central de la poeta presenta.

---

<sup>254</sup> Cfr. en este sentido el romance sobre el evangelio *In principium erat verbum*, Juan de la Cruz, op. cit., p. 84-85.

<sup>255</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, I, *Lírica personal*, México: FCE, 1976, v. 295, p. 342 y v. 408, p. 345 respectivamente.

<sup>256</sup> Ramón Xirau, «La sor Juana de Octavio Paz», *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poesía iberoamericana*, México: FCE, 2001, p. 108.

El *Primero sueño* somete a escrutinio la cosmovisión que constituye el basamento esencial de la *Divina Commedia* y de toda la cultura medieval: su sistema de conocimiento (categorías aristotélicas) y su imagen del mundo.

El universo de la *Divina Commedia* se inspira en el ordenado y seguro modelo ptolemaico de la antigüedad, con su jerarquía de círculos planetarios y la presencia central de Dios como *Primum mobile*. Un mundo cerrado en sí mismo que otorga recios límites a la experiencia trascendente y que la *Nuova scienza* renacentista libraré de su clausura: los trabajos de Nicolás de Cusa acerca de la infinitud del universo, el heliocentrismo copernicano o la teoría de los infinitos mundos de Giordano Bruno introducen por primera vez la imagen de un universo sin centro ni jerarquía, abierto a su indeterminación, contra el cual se estrellan las antiguas concepciones teológicas<sup>257</sup>.

Juana de Asbaje se aproxima tácitamente, en el recorrido especulativo que su poema desenvuelve, a concepciones afines a las que esta *Nuova scienza* había comenzado a sondear. Si el eje estructural del poema viene dado por la recuperación de un género propio de la tradición neoplatónica, el «sueño de anábasis»<sup>258</sup>, imágenes centrales del poema relativas a la divinidad remiten a ese universo abierto a su infinitud frente al que las estrategias ontoteológicas del viejo saber medieval comenzaban a estrellarse.

Tomemos como ejemplo una de estas imágenes. Se trata de la comprensión de lo divino como un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna, concepción de origen gnóstico<sup>259</sup> que Nicolás de Cusa rescata en sus revolucionarias reflexiones en torno a un universo indeterminado<sup>260</sup> y que Juana de Asbaje integra dentro de la descripción de las pirámides, símbolos, en *Primero sueño*, de la aspiración al conocimiento supremo:

*que como sube en piramidal punta  
al cielo la ambiciosa llama ardiente,  
así la humana mente  
su figura trasunta,  
y a la Causa Primera siempre aspira*

---

<sup>257</sup> Proceso que es analizado por Alexandre Koyré en el capítulo segundo, «La astronomie nouvelle et la nouvelle métaphysique», de su *Du monde clos à l'univers infini*, Paris: Gallimard, 1973, p. 45-82.

<sup>258</sup> Los sueños de anábasis eran concebidos como expediciones al mundo del espíritu, en las cuales el alma viaja, separada del cuerpo, a través del estado onírico. Vid. Paz, OC, III: 1115.

<sup>259</sup> Vid. Textos herméticos, ed. cit., p.181.

<sup>260</sup> Vid. Koyré, op. cit., p. 23-24.

—céntrico punto donde recta tira  
la línea, si ya no circunferencia,  
que contiene, infinita, toda esencia—. <sup>261</sup>

El acercamiento a lo divino se produce en *Primero sueño* por medio de una salida del alma desde la «corporal cadena» hacia su «inmaterial ser»<sup>262</sup>: éxtasis eminentemente intelectual que busca el asidero de los viejos fundamentos escolásticos y experimenta la desoladora derrota de la inteligencia, ya sea en su tentativa de conocer mediante la intuición de una mirada totalizadora («y por mirarlo todo nada vía»<sup>263</sup>), o mediante una ascensión gradual por las distintas categorías del ser que acarrea asimismo la constatación de la imposibilidad de comprender la «espantosa máquina inmensa»<sup>264</sup> del universo.

El poema conduce, pues, nos dice Paz, a una «visión de la no visión», y a una experiencia fundadora de la modernidad poética: el desvanecimiento del mundo sobrenatural, el «silencio de los espacios» (SJ, III: 1126). *Primero sueño* no resulta, sin embargo, la trayectoria de una derrota sino el destino de una voluntad transgresora que, hacia el cierre del poema, encuentra en el mito de Faetón su reflejo más perfecto. Orgullo castigado con la caída y la muerte, el del hijo de Helios, que Juana de Asbaje interpreta como una nueva invitación a reiniciar la tentativa imposible de violar los límites del conocimiento en su asedio a la causa primera:

*Ni el panteón profundo  
—cerúlea tumba a su infeliz ceniza—,  
ni el vengativo rayo fulminante  
mueve, por más que avisa,  
al ánimo arrogante  
que, el vivir despreciando, determina  
su nombre eternizar en su ruina.  
Tipo es, antes, modelo:  
ejemplar pernicioso  
que alas engendra a repetido vuelo,  
del ánimo ambicioso*

---

<sup>261</sup> Juana de Asbaje, op. cit., p. 345.

<sup>262</sup> *Ibid.* v. 294, p. 342.

<sup>263</sup> *Ibid.*, v. 480, p. 347

<sup>264</sup> *Ibid.*, v. 771, p. 354.

que –del mismo terror haciendo halago  
que al valor lisonjea–  
las glorias deletrea  
entre los caracteres del estrago.<sup>265</sup>

El intento de violar los *límites del conocimiento* conduce al enfrentamiento con los *límites del logos*, es decir, del medio a través del cual la expresión de lo conocido toma forma. En el *Primero sueño* de asistimos al asedio de una totalidad que escapa ya definitivamente a los cerrados esquemas escolástico-ptolemaicos y que convierte la actividad poética en una labor expresiva que se realiza en la constante amenaza del naufragio, «sirtes tocando / de imposibles»<sup>266</sup>. Asedio de naturaleza afín, señala Paz, al que ya en pleno proceso de la modernidad poética llevará a cabo el Mallarmé de *Un coup de dés*, precisamente a través de la imagen estructuradora del naufragio como incumplido y trunco proyecto de contemplación gnoseológico-poética. Ambos poemas son viajes del conocimiento, ambos «terminan en una caída: la visión se resuelve en no-visión» (SJ, III: 1111).

Más adelante tendremos la ocasión de comprobar cómo la crucial imagen del poema de Juana de Asbaje, alusiva al naufragio como imposibilidad de una tentativa poética por lograr una ansiada comprensión totalizadora, constituye el eje axial de *Un coup de dés* de Stephan Mallarmé. De un enfrentamiento con los límites del conocimiento habremos pasado a una lucha con los *límites del lenguaje* o a una comprensión crítica del propio lenguaje como medio esencial de conocimiento de lo real que guiará, como ilustraremos, el concepto de *poema crítico* en la poesía de Octavio Paz.

Ello pasa previamente por una crisis o transformación del dominio de lo divino representada en *Primero sueño*: el hundimiento de los asideros ontoteológicos como ámbito propio de la divinidad y el sondeo de un conocimiento del no-conocimiento, visión de la no-visión, que sitúa a la palabra poética frente a un desafío que la convertirá en constante crítica de sí misma.

---

<sup>265</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>266</sup> *Ibid.*, vv. 828-829, p. 356.

### 1.3.6. La ruptura romántica: la divinidad como palabra creadora

El proceso de la Modernidad poética con respecto a la transformación de la experiencia de la divinidad parte de la crisis de la divinidad establecida a la manera del ídolo conceptual o fundamento ontológico. Camino de negación de las concepciones heredadas de Dios que parece iniciarse justo en el final del recorrido consumado por Juana de Asbaje como crisis de la tradición escolástica y apertura a una infinitud frente a la cual la palabra poética deviene un *imposible*.

Tiene lugar un ahondamiento en esa ausencia que determina el éxtasis poético hacia el ámbito de lo apofático en Juan de la Cruz: la desaparición de una presencia central que suscita una salida de sí de la palabra poética, una búsqueda verbal que regresa y explora en esa destrucción del sentido que recorre la poesía del místico español.

La poesía romántica se inicia así como una *muerte de Dios*: destrucción y pérdida de todo ídolo conceptual y enfrentamiento desnudo con la experiencia de un lenguaje que, como veremos, de *palabra revelada* pasa a convertirse en *palabra revelándose*, es decir, en un proceso poético que sitúa en el centro de su experiencia la génesis extraña y enigmática del hecho creador.

Paz examina el tema de la *muerte de Dios* en el Romanticismo en uno de sus ensayos más celebrados, *Los hijos del limo*, como uno de los temas esencialmente románticos cuya manifestación poética representa uno de los signos mayores de la Modernidad. Tema «religioso», no «filosófico» (HL, I: 453), matiza Paz: la negación de la religión se convierte en otra forma de la «pasión por la religión» (HL, I: 452), pues los poetas de la época romántica se entregan a la creación de sus mitos y dioses particulares, sea a través de la constitución de una suerte de «cristianismo sin Dios», o bien por medio de un cierto «paganismo cristiano» (HL, I: 459). Si el Paz de «Poesía de soledad y poesía de comunión» hablaba todavía de una convivencia armónica entre religiosidad personal y religión social, su acercamiento crítico al Romanticismo le ofrece la posibilidad de estudiar cómo los poetas en el comienzo de la Modernidad viven en mayor o menos medida una significativa ruptura entre ambos órdenes.

Paz recuerda por tanto en *Los hijos del limo* el célebre texto del poeta alemán Jean Paul «Desde lo alto del edificio del mundo, Cristo, muerto, proclama que Dios no existe» y los sonetos que inspirándose en esta obra escribió el poeta francés Gerard de Nerval bajo el título *Le Christ aux oliviers* (HL, I: 453). Ambos autores expresan con

desgarradora angustia la crisis de las imágenes tradicionales del Dios del judeocristianismo. El Cristo se convierte, en los sonetos de Nerval, en el apóstol de la ausencia de Dios, en el huérfano primero de una divinidad que ha dejado vacante el antiguo lugar que ocupaba. El testimonio del Cristo de Nerval perfila un paisaje sin *presencia central*. A diferencia de las estructuras orbitales del Paradiso dantesco, donde del coro de bienaventurados gira en torno a la «rosa amarilla» de Dios, aquí resta tan sólo el trazado circular de una órbita:

*En cherchant l'oeil de Dieu, je n'ai vu qu'une orbite*

**Vaste, noir et sans fond, d'ou la nuit qui l'habite**

*Rayonne sur le monde et s'épaissit toujours.*

*Un arc-en-ciel étrange entoure ce puits sombre,*

*Seuil de l'ancien chaos dont le néant est l'ombre,*

*Spirale engloutissant les Mondes et les jours.*<sup>267</sup>

Octavio Paz no fue insensible a esta imagen nervaliana: volveremos a encontrar este espacio orbital cuyo centro está desoladoramente vacío en el poema «Visión del escribiente» de su libro *¿Águila o sol?* para referir la misma experiencia de pérdida<sup>268</sup>. La poesía de Valente nos dará oportunidad asimismo para regresar de nuevo a la relación entre la órbita, el centro vacío y la palabra poética enfrentada al ámbito negativo de lo indecible.

En lo que respecta a Nerval, a las imágenes de ausencia de Dios que habitan este soneto de *Le Christ aux Oliviers* se le contraponen otros textos del poeta francés donde la búsqueda de la divinidad no se abandona: como si la desaparición del dios judeocristiano y el descubrimiento de ese «antiguo caos» le hubiesen sumido en un ámbito religioso más originario donde el vínculo entre el creador y lo creado permaneciera intacto, aún comprendido en los límites de la naturaleza. Son los poemas en que Nerval ensaya el cruce sincrético de muy diversas tradiciones religiosas. «*Souvent dans l'être obscur habite un dieu caché*», se lee en otro soneto de *Les*

---

<sup>267</sup> «Buscando el ojo de Dios, no vi más que una órbita / vasta, negra y sin fondo, donde la noche / irradia sobre el mundo cada vez más espesa // Un extraño arcoiris rodea el pozo oscuro / umbral de antiguo caos cuya nada es la sombra / espiral devorando los Mundos y los Días», Gerard de Nerval, *Oeuvres*, Paris: La Pléiade, 1966, p. 6-7.

<sup>268</sup> *Vid. infra*, p. 171.

*chimères*<sup>269</sup>. A la busca de este «dios escondido» sondea Nerval tanto los viejos textos pitagóricos como los testimonios más antiguos del culto de Isis: dios que se convierte en diosa en su obra *Aurélia*, principio creador femenino del que el poeta ansía apoderarse para llevar a cabo su propia cosmogonía<sup>270</sup>.

El caso de Nerval podría considerarse como un ejemplo prototípico de la romántica crisis de la divinidad. Lejos de la anulación absoluta del ámbito de lo divino, la exploración poética se centra en alumbrar nuevas posibilidades o nuevos ámbitos donde reencontrarlo desde la autonomía del propio proceso creativo. Es lo que podríamos definir como el repliegue hacia una suerte de *religión privada*. Paz distingue, como señalamos, entre «paganismo cristiano» y «cristianismo sin Dios» como principales vías resultantes, pero en rigor, los poetas surgidos en la moderna crisis de la divinidad convierten la religión en una finalidad creadora para su poesía muy difícil de clasificar en marbetes precisos. El vínculo de la poesía con la trascendencia se centra para el poeta romántico en la posibilidad originante o creadora de la palabra poética que respalda la célebre consigna de uno de los principales pensadores alemanes del período, Friedrich Schlegel: «únicamente puede ser artista aquel que tiene una religión propia, una visión original del infinito»<sup>271</sup>. Por ello, más allá de las hipotéticas clasificaciones que la naturaleza sincrética de tales creaciones religiosas nos sugieran, procede plantearse desde una perspectiva más amplia cómo opera la palabra poética con respecto a la transformación sufrida por la experiencia de lo divino, en lo que se refiere al proceso de la creación poética tal como lo entiende el romanticismo y a las facultades que tal proceso y su representación o comprensión por los propios poetas en sus obras revela.

Como afirma Octavio Paz en *Los hijos del limo*, «no hay un texto original» (HL: 481). Si la presencia central de Dios ha desaparecido, deja tras de sí una disponibilidad caótica que le permite a la palabra poética descubrir su potencial creador: la divinidad desaparece como imagen estable esclarecida por un cierre teológico y en su lugar el poeta investiga la capacidad creadora de la palabra, el fondo inagotable que la forma artística deja entrever. Pues la crisis de esa imagen estable de la divinidad representa de igual modo la crisis de una determinada concepción del lenguaje. Se trata de la

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 709.

<sup>270</sup> Cosmogonía que el poeta desarrolla alrededor de la imagen de la «Mère éternelle» en los capítulos VII a IX de la primera parte de *Aurélia*, Nerval, *Oeuvres*, I, ed. cit., p. 374-382.

<sup>271</sup> Friedrich Schlegel, *Ideas*, en Antoni Marí, *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, Barcelona: Tusquets (2ªed.), 1998, p. 116.



desaparición de ese «lenguaje anterior a los lenguajes» que para el pensador Michel Foucault representaba «la palabra de Dios» y la propia Biblia en su sentido absoluto de «Libro de libros»<sup>272</sup>. Callada esa palabra y abierta a la libre recreación hermenéutica ese «Libro de libros», los poetas intentan remontarse hacia el origen de su propia palabra creadora, hacia su *advenimiento* y su capacidad de regenerar la realidad como inagotable fuente de nuevos sentidos.

El *advenimiento de la palabra* y su representación como poder creador constituye, frente a la desaparición de Dios, el nuevo acontecimiento central. La *crisis* de la divinidad como desaparición de la presencia central de Dios no implica su total anulación: la experiencia de la divinidad comienza a transformarse de pulsión trascendente en *pulsión inmanente al lenguaje mismo*, transformando la concepción de la palabra poética hacia una exploración cada vez más estricta y extremada de sus límites últimos.

Es así como en el Romanticismo tiene lugar una especial incidencia del fenómeno que podríamos denominar *heterocosmia* siguiendo a uno de los críticos más lúcidos de este período, M. H. Abrams: la inclinación a concebir el poema como un «heterocosmos» (*heterocosm*)<sup>273</sup>, es decir, un acto de creación de una «segunda naturaleza» (*second nature*) análogo al acto de creación divino: el poeta se aparta del principio de imitación determinado desde el clasicismo puesto que la obra poética pasa a constituir «una segunda sobre-naturaleza creada por el poeta mismo»<sup>274</sup>. La pérdida de un texto central que fundamenta la referencia modélica y respalda la correspondencia entre los diversos planos que refuerzan el paradigma imitativo conduce a una mayor radicalidad en la que el verbo *crear* manifiesta –escribe Abrams– «toda su vitalidad metafórica»<sup>275</sup>. El libro como símbolo conciliador de la divinidad dantesca ha dado paso a una libre lectura del *libro de la naturaleza* en la que ya no existe una clave principal o indubitable.

---

<sup>272</sup> Cfr. Michel Foucault, *De lenguaje y literatura*, Barcelona : Paidós, 1996, p. 78.

<sup>273</sup> M. B. Abrams, *The mirror and the lamp: Romantic Theory and Critical Tradition*, Oxford: Oxford University Press, 1971, p. 272.

<sup>274</sup> *Ibid.*, p. 274. Abrams investiga el pasado cultural, muy anterior al Romanticismo de «the parallel between God and the poet, and between God's relation to his world and the poet to his poem» (p. 272), constatando que no se trata, en efecto, de una idea nueva: es una analogía explorada con enorme interés por tratadistas del Renacimiento como Marsilio Ficino o Torcuato Tasso. El *novum* característico del Romanticismo es el lugar central que ocupa y el hondo desarrollo que adquiere en el pensamiento poético de dicho período como manifestación de la crisis del paradigma imitativo.

<sup>275</sup> *Ibid.*, p. 282.

Roto irremisiblemente el equilibrio meridiano que sostuvo a la tríada filosofía, poesía y teología cristiana en el exacto y concertado engranaje de la *Divina Commedia*, la poesía parece en este momento alcanzar un verdadero protagonismo creativo. Con respecto a la teología, Paz ha destacado cómo la herencia protestante y la libre lectura de la Biblia en los países anglosajones y germanos permite esta preeminencia de la poesía: la posibilidad de una interpretación de los libros sagrados no sometida a ninguna autoridad exegética resulta crucial para la comprensión del fenómeno romántico (HL, I: 469). Con respecto a la filosofía, el Idealismo alemán inaugura una época para el pensamiento en la cual el arte –y esencialmente la poesía– estará llamado a jugar un papel cardinal. En sus notas sobre la filosofía del arte afirma Schelling: «verdad y belleza no son más que dos maneras distintas de considerar el único absoluto». El arte, para el filósofo alemán, no es sino el «derramamiento» de tal absoluto<sup>276</sup>. Así pues, la poesía extrae su fuerza de su capacidad para dar una forma finita a lo infinito y permitir de esta manera el acceso a una experiencia de la totalidad a través del organismo particular y fragmentario de la obra artística.

La poesía romántica no busca, por tanto, un equilibrio con la filosofía o la teología en su tentativa por acceder a la experiencia de la divinidad. Más bien se sustrae a la imposición de cualquier método o precepto y parece arrastrar tras de sí, aun por breve tiempo, a la filosofía a la busca común de un absoluto, de una totalidad que despojada de sus nombres propios parece necesitar el espacio de un nuevo nombrar, ahora ya sí, enteramente poético.

¿De dónde procede, pues, en el pensar del poeta romántico esa palabra que conserva aún, fuera del ámbito dogmático de las religiones, su condición de *revelada*? Para el poeta inglés William Blake, revelación poética y religiosa se identifican enteramente en el seno de un mismo impulso creador que adquiere innumerables formas y variantes. Todas las religiones proceden de un centro de inspiración único, «the Poetic Genius»: «*The religions of all nations are derived from his nation's different reception of the Poetic Genius, which is everywhere call'd the Spirit of Prophecy*»<sup>277</sup>.

Sin embargo, el concierto entre verdad revelada e imaginación poética se produce de muy distinta manera que en la poesía de Dante. El poeta italiano concibe su obra en equilibrio creador con la teología cristiana de su época, y aunque su intento por

<sup>276</sup> Friedrich Schelling, *Filosofía del arte*, en Marí, *op. cit.*, p.189-191.

<sup>277</sup> William Blake, «All religions are one», *Complete Writings*, d. by Geoffrey Keynes, Oxford: Oxford University Press, 1972, p. 98.

«figurar» la trascendencia sea eminentemente poético, la *Divina Commedia* no pierde nunca el armónico engarce de sus niveles hermenéuticos, la sólida correspondencia entre poesía, teología y filosofía. Blake se siente, como Dante, recipiendario de una inspiración sagrada, pero a diferencia del poeta italiano, su obra poética se yergue contra la teología cristiana y desarrolla una lectura blasfema y herética del cristianismo en libros como *The Marriage of Heaven and Hell* o *The Everlasting Gospel*, o se lanza a la creación de su propio sistema mitológico, su propia *Historia Sagrada*, poblada por los dioses y principios divinos que protagonizan sus poemas más relevantes (*Milton, Vala or the four Zoas*).

La revelación del *Poetic Genius* pertenece, según Blake, a todo hombre capaz de abrir su mente a la imaginación creadora de la poesía («all men are alike in the Poetic Genius»), que es sola y única fuente (*source*) de creación poética y revelación religiosa<sup>278</sup>. Sólo eliminando los dualismos impuestos por la tradición judeocristiana (cuerpo-espíritu, inmanencia-trascendencia) se puede acceder a la plena realización del *Poetic Genius*. Sólo si aceptamos que «Man has no body distinct from his soul» accederemos a la verdadera indistinción entre trascendencia e inmanencia, descubriendo «the infinite in everything»<sup>279</sup>. La creación poética cataliza esta «percepción del infinito» (*perception of the infinity*) que consuma la unificación de todo dualismo y la eliminación de la distancia que separa al hombre de la divinidad.

Así pues, Blake hace depender toda revelación religiosa de la capacidad creadora de la imaginación poética. La labor del poeta consiste en llevar a cabo la completa transmutación de la realidad, de su estado «finito y corrupto» (*finite and corrupt*) a su verdadera naturaleza «infinita y sagrada» (*infinite and holy*)<sup>280</sup>. La divinidad no será tanto un Creador todopoderoso y exterior al mundo como una *fuerza creadora* que actúa en todo hombre abriéndole a la verdadera infinitud de las cosas<sup>281</sup>. Ni iglesias ni credos instituidos pueden reemplazar este don innato de cada ser humano. Todas las divinidades, según Blake, «residen en el pecho del hombre» (*All deities resides in the human breast*)<sup>282</sup>. El ámbito de la divinidad se convierte, pues, en una *palabra creadora*, en la capacidad poética de potenciar lo infinito escondido en lo

<sup>278</sup> *Ibidem*.

<sup>279</sup> *The Marriage of Heaven and Hell*, op. cit., p. 149-150.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 154.

<sup>281</sup> Como destaca Mark Schorer, en la poesía de Blake «redemption is placed entirely in nature» (*William Blake: The politics of vision*, New York: Henry Holt and Company, 1946, p. 63). La poesía es la expresión de una fuerza de redención natural en el hombre, su posibilidad de alcanzar su propia fuente interior de divinidad.

<sup>282</sup> *Ibid.*, p. 153.

finito, de superar el dualismo abierto entre trascendencia e inmanencia a través del trasfondo inagotable del poder creador de la palabra. La imaginación del poeta, merced a esta facultad de la palabra, «repite la encarnación (*incarnation*)»<sup>283</sup> del cristianismo en su propio ser.

Este proceso que podríamos definir como *interiorización* de la divinidad en el espacio de la palabra es compartido por otros poetas del Romanticismo, tanto inglés como alemán. En el Libro III de *The Prelude*, uno de los principales poemas de William Wordsworth, podemos leer:

*I had a world about me; 'twas my own,  
I made it; for it only liv'd to me,  
And to the God who look'd into my mind.  
Of Genius, Power,  
Creation and Divinity itself  
I have been speaking, for my theme has been  
What pass'd within me...*<sup>284</sup>

Este Dios interior que testimonia la obra creadora del hombre no posee ya ninguna *exterioridad* ni *presencia*. Abrams ha señalado cómo se produce una interiorización de la divinidad que es en el poema de Wordsworth el resultado de una *identificación* entre el sujeto poético y Dios a través de la facultad creativa del primero<sup>285</sup>. La divinidad no se halla *frente* al poeta, como sucede en el Paraíso de la *Divina Commedia*; pierde su presencia para desplegarse en el proceso poético, en tanto capacidad de la palabra para crear y recrear una y otra vez, en un desarrollo interminable, la realidad hacia su plenitud. De este modo, la figuración del ámbito trascendente se modifica. *Infierno* o *Paraíso* no son verdaderamente instancias separadas de nuestra realidad, sino estados de conciencia de la mente del hombre. Su entidad y experiencia dependen del mismo y principal poder de creación:

---

<sup>283</sup> Northrop Frye, «Blake's introduction to experience», *Blake. A collection of critical essays*, New Jersey: Prentice Hall, 1966, p. 26. Frye ha destacado cómo la idea de la divinidad en Blake pasa siempre por una suerte de deificación del hombre que recurre a la encarnación, a la «humanity of God» (op. cit., p. 24), como aspecto esencial.

<sup>284</sup> William Wordsworth, *The Prelude* (1799, 1805, 1850), New York: Norton and Company, 1979, p. 98. Trad.: «Había un mundo sobre mí y mío era / yo lo hice, para mí sólo vivía / y para el Dios que en mi alma miraba [...] De Genio, Poder / de Creación y de la propia Divinidad / he estado hablando, pues mi asunto ha sido / lo que ocurrió dentro de mí».

<sup>285</sup> M. H. Abrams, *El romanticismo: tradición y revolución*, Madrid: Visor, 1992, p. 84.

*Paradise and groves  
Elysian, Fortunate Fields -like those of old  
Sough in the Atlantic Main, why should they be  
A history only of departed things,  
Or a mere fiction of what never was?  
For the discerning intellect of Man,  
When wedded to his goodly universe  
In love and holy passion, shall find these  
A simple produce of the common day.<sup>286</sup>*

Este rasgo que podríamos definir como producción del paraíso mediante el acto artístico de contemplación de la naturaleza constituye uno de los grandes fenómenos que la crisis de la divinidad desencadenó en el Romanticismo como resultado del paso de una poesía imitativa a una poesía entendida como creación. Abrams ha estudiado la manera en que la poesía de Wordsworth «reelabora radicalmente, en términos apropiados a las circunstancias históricas y sociales de su propia época, el patrón cristiano de la caída, la redención y la emergencia de una nueva tierra que constituirá un paraíso restaurado»<sup>287</sup>. Más tarde estudiaremos cómo uno de los principales rasgos de la poesía de Paz heredados del Romanticismo reside en su tentativa por abrir los mitos fundadores de Occidente al trabajo creador del poeta, en la misma línea de una restauración de la condición del hombre previa a las condenas metafísicas del mito.

El fragmento de Wordsworth señala asimismo un carácter futuro (*shall find*) que se halla fuertemente arraigado en la naturaleza poética del romanticismo y alcanza en el ámbito germánico su expresión más acabada. Los románticos alemanes insistieron igualmente en la necesidad de implicar el trabajo poético en la creación de una religión. La poesía, en tanto que acción sobre la realidad, se funda, escribe Friedrich Schlegel en «el deseo revolucionario de realizar el Reino de Dios». Es lo que Walter Benjamin denominó «mesianismo romántico»<sup>288</sup>: tensión hacia un futuro promisorio, necesidad de hacer encarnar la poesía en una realidad transformada hacia su plenitud que, en el

---

<sup>286</sup> Wordsworth, *The excursion*, III, *Poems*, Vol. II, New York, Penguin Books, 1977, p.112 Trad.: «Paraísos y bosques / Eliseos, Campos bienaventurados, como aquellos buscaban / en tiempos antiguos en el Atlántico, ¿por qué deberían ser / sólo una historia de cosas pasadas / o una mera ficción de lo que nunca fue? / Porque e intelecto discerniente del hombre / cuando celebra sus bodas con el buen universo / en amor y pasión sagrada hallará que son / un simple producto del día común».

<sup>287</sup> M. H. Abrams, *El romanticismo: tradición y revolución*, ed. cit., p. 21.

<sup>288</sup> Cfr. Walter Benjamin, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris: Flammarion, 1986, p. 37.

panorama general del romanticismo alcanzó también una derivación directamente política a través de sus adhesiones y rechazos a la Revolución francesa (HL, I: 451).

Pero, previa a toda revolución política, la poesía romántica pretende operar una radical transfiguración, a través de la palabra, en nuestra manera de apreciar el mundo. Se quiere a sí misma praxis recreadora de lo real: una palabra indiscernible ya de su propio evento o aparición como *acto*. La labor del poeta, según Novalis, consiste en forjarse un «corazón productivo» que a través de la creación artística conduzca a una renovada *edad de oro*, a un «cielo» que es vivido como «universo interior»<sup>289</sup>. Octavio Paz recurre precisamente a Novalis en *El arco y la lira* cuando sondea las posibilidades creadoras de la palabra. La concepción novaliana de la poesía como una *praxis* asienta en el poeta mexicano una idea de la poesía como «continua creación» que desemboca en una poética de las palabras como actos que trataremos con atención más adelante.

Nos interesa por el momento trazar una analogía esencial entre la obra poética de Dante y la de Novalis: el estrecho vínculo entre amor y religión, que en el poeta romántico se resuelve en íntima identidad. Si para Novalis «Dios es el amor», «transformar a la amada en tal Dios» sería un proceso de «religión aplicada»<sup>290</sup>. Los *Himnos a la noche*, al igual que la *Divina Commedia*, se fundan en la experiencia de la muerte de la amada y en la consiguiente tensión metafísica que suscita el deseo de reencontrarse con ella en el ámbito de la trascendencia.

Pero, ¿cómo figurarse esa trascendencia en el poema cuando las cartografías escatológicas de la teología cristiana ya no le sirven al poeta? El universo de la *Divina Commedia* se inspira en el ordenado y seguro modelo ptolemaico del mundo antiguo, con su jerarquía de círculos planetarios y la presencia central de Dios como *Primum mobile*. Así pues, todo lo que en la *Divina Commedia* era comprendido como figuración acotada de la trascendencia se halla, en la poesía de Novalis, fundido en un solo ámbito: la *Naturaleza*, entrañada, eso sí, de *infinitud*, como «der Vereinigungs und Berührungspunkt unzähliger Welten»<sup>291</sup>. Lo trascendente no adquiere, como en Dante, la forma de un *lugar*: para Novalis se trata esencialmente de un *proceso*, una labor creadora, en la cual la poesía deviene «magia», es decir, capacidad para obrar sobre el mundo y transformarlo: «los poetas son capaces de decidir sobre el mundo real según

---

<sup>289</sup> Novalis, *L'encyclopédie*, Paris: Les Édition de Minuit, 1966, p.11.

<sup>290</sup> *Ibid.* p. 398.

<sup>291</sup> Novalis, *Poesías completas. Los discípulos en Saïs*, Trad. de Rodolfo Häsler, Barcelona: DVD ediciones, 2000, p. 285. Trad.: «punto de unión y de contacto de incontables mundos».

su voluntad»<sup>292</sup>. A esta comprensión de la poesía la llamó Novalis «idealismo mágico», y al proceso por ella acometido «romantizar» (*romantisieren*)<sup>293</sup>.

La concepción de la divinidad es en la poesía de Novalis, como lo era en Blake o en Wordsworth, resultado de una *interiorización*: el corazón se convierte en el «órgano religioso» por excelencia y el espacio interior del hombre, en un ámbito capaz de albergar el universo. Interiorización que debe resolverse poéticamente en *identidad* con Dios: a ese proceso consagra Novalis la poesía. En la armonización del mundo interior del poeta con el mundo exterior de la naturaleza se forja dicha identidad: «si nuestra inteligencia y nuestro mundo se armonizan, somos semejantes a Dios»<sup>294</sup>. La afinidad de la poesía de Valente con Novalis se centra precisamente en esta inexorable interioridad del ámbito de lo divino. Valente recurre a una cita del poeta alemán que se encuentra en los *Himnos*, «*Lebens Innerste Seele*», «*en lo más interior del alma de la vida*» (PyM: 25) para aludir a esta radical profundidad del alma, pero en el caso del poeta español, la interioridad se desplaza a la propia palabra poética en su condición matricial o generadora: lo esencial no es exactamente el espíritu (*Seele*) sino el lenguaje en su condición material.

Pocos autores del Romanticismo tuvieron mayor confianza en la voluntad creadora del poeta que Novalis. El esfuerzo poético por recomponer «la armoniosa resonancia del fondo de nuestra alma, donde todo se embellece, donde cada cosa encuentra su aspecto conveniente» es un esfuerzo hacia la potenciación de lo divino en uno mismo. De esta forma, no sólo «Dios quiere dioses», sino que «todo hombre que vive ahora de Dios y por Dios debe él mismo convertirse en Dios»<sup>295</sup>. A través de esta «armonía» o «resonancia armónica» (*Stimmung*), puede abarcar el poeta la naturaleza entera y «espiritualizarla»<sup>296</sup>. Lo divino es el producto de una visión unificadora y transfiguradora de lo real.

En este impulso poético se concentra la conciencia creadora que Novalis concede a la experiencia religiosa: «No hay todavía una religión. Es preciso primero fundar un taller para la formación de la auténtica religión». La religión debe pues convertirse, como lo era entre los antiguos, en «poesía práctica»<sup>297</sup>.

---

<sup>292</sup> Novalis, *L'encyclopédie*, ed. cit. p. 289.

<sup>293</sup> *Ibid.*, p. 375.

<sup>294</sup> *Ibid.* p. 388.

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 370 y 394 respectivamente.

<sup>296</sup> *Ibid.*, p. 390.

<sup>297</sup> *Ibid.*, p. 391 y 393 respectivamente.

Tan enorme trabajo de la voluntad creadora surge asimismo de un sentimiento de pérdida originaria: ya en Novalis, como más tarde en Hölderlin, el tiempo creador del poeta es un tiempo desamparado por los dioses del paganismo y ya iluminado por el retorno promisorio de Cristo. Novalis entiende la poesía como una actividad dirigida a la realización de ese momento, regreso consumado, para el poeta alemán, en la *edad de oro* y victoria definitiva sobre la muerte.

En los *Himnos a la noche* se nos narra el surgir de este tiempo y el límite último de la voluntad poética novaliana: la experiencia de la muerte como vía hacia la resurrección. Es en esta obra donde la simbólica de la trascendencia dantesca encuentra en cierto modo su inversión: el camino del poeta alemán no *se eleva* hacia la *luz* suprema de la divinidad, sino que procede, por sumo descendimiento hacia el elemento opaco, material, de la ceniza: «*In Thautropfen will ich hinuntersinken und mit der Asche mich vermischen*»<sup>298</sup>. No hay altura sino profundidad; no existe la ligereza de lo inmaterial sino que se produce el movimiento inverso: la con-fusión con la materia, la pérdida de los propios límites en el seno de una naturaleza infinita simbolizada por ese «imperio de la noche» en el que se han refugiado los dioses del mundo antiguo:

*Die Götter verschwanden mit ihrem Gefolge –Einsam und leblos stand die Natur. Mit eiserner Kette band sie die dürre Zahl und das strenge Maass (...) Nicht mehr was das Licht der Götter Aufenthalt und himmlisches Zeichen –den Schleyer der Nacht warfen sie über sich. Die Nacht ward der Offenbarungen mächtiger Schoos –in ihn kehrten die Götter zurück –schlummerten ein, um in neuen herrlichern Gestalten auszugehn über die veränderte Welt*<sup>299</sup>.

Este descenso a la profundidad de la materia será llevado por José Ángel Valente al espacio propio del lenguaje en su concepción de la palabra-materia que posteriormente exploraremos. El lazo entre ambos poetas se completa por su compartida exploración del símbolo central de la noche como ámbito apofático que conduce a la carencia de imagen de la divinidad, a la pérdida de contornos de los dioses olímpicos y a su transfiguración en el dominio de lo preformal.

---

<sup>298</sup> Novalis, *Himnos a la noche* en *Poesías completas*, ed. cit., p. 15. Trad: «quiero descender en gotas de rocío y mezclarme con la ceniza».

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 29. Trad: «Huyeron los dioses con todo su séquito; solitaria e inerte quedó la naturaleza. El árido número y la estricta medida la amarraron con cadenas de hierro[...]/La luz dejó de ser morada de los dioses y signo celestial -y con el velo de la noche se cubrieron. La noche fue el gran seno de la revelación -a él regresaron los dioses –en él se durmieron, para resurgir, en nuevas y magníficas formas a un mundo transfigurado».



Tal como nos deja entender el fragmento citado de Novalis, consumir la transfiguración del mundo a través de la praxis creadora de la poesía es la finalidad suprema del arte. Devolver la vivacidad a una naturaleza a la que han arrebatado su concepción de *anima mundi* transformando nuestra percepción de ella, sabiendo que en ese seno material e infinito, y no en ninguna inmaterial altura, se hallan todos los misterios inescrutables y la posibilidad de un encuentro con lo divino<sup>300</sup>.

El *advenimiento* de la palabra poética de Novalis acaece como *transfiguración* y *deificación* cumpliéndose en el despliegue de la propia obra artística. La tensión temporal que media entre la huida de los dioses paganos y la parusía futura de Cristo es eliminada en algunos de sus textos a través del cumplimiento epifánico de un tiempo de plenitud que estalla en el centro del presente que la palabra poética desencadena:

*Fern in Osten wird es helle,  
Graue Zeiten werden jung [...]  
Unser ist sie nun geworden.  
Gottheit, die uns oft erschreckt*<sup>301</sup>.

La transfiguración novaliana es ingreso inmediato en una trascendente totalidad que comienza a cumplirse, sin embargo, en la entraña más profunda de la materia viva; el cuerpo y la unión erótica es así celebrado como advenimiento de una plenitud encarnada en la obra poética:

*Alles was wir nur berühren  
Wir zu heissen Balsamfrüchten,  
Wir zu weichen zarten Brüsten,  
Opfer kühner Lust.*<sup>302</sup>

Esta pulsión hacia lo material constituye una clave importante en la interpretación que del cristianismo hace Novalis. La asimilación de la materia por el

---

<sup>300</sup> Acerca del mito del *Anima Mundi*, cfr. Rafael Argullol, *El héroe y el único*, Barcelona: Destino, 1990, p. 28-34.

<sup>301</sup> *Himnos a la noche*, ed. cit., p. 53. Trad. «La aurora aparece hacia el oriente,/ la noche de los tiempos vuelve a la niñez / La deidad que al hombre antes asustaba / con nosotros está ahora».

<sup>302</sup> Los poemas de *Enrique de Ofterdingen*, en *Poesías completas*, ed. cit., p. 143. Trad.: «Todo cuanto rozamos / se convierte en cálido fruto, perfumado, / seda carnal de senos deliciosos / entregados al insaciable y audaz deseo»

cuerpo y el cuerpo mismo como elemento religioso son aspectos de la religión cristiana que Novalis potencia hasta su transformación en una suerte de *mito de la eucaristía*. Eucaristía que cesa de ser comprendida como sacramento de una religión y se convierte en una forma de habitar el mundo: «el misterioso medio de una transfiguración y de una deificación en la tierra, de un vivificante intercambio con lo absoluto vivo»<sup>303</sup>.

Se aleja Novalis asimismo de las concepciones represivas del cuerpo propias de la ortodoxia cristiana. El cuerpo es para el poeta alemán «el instrumento de la formación y modificación del mundo»<sup>304</sup> y como tal debe ser potenciado en el gozo de la naturaleza. La plenitud es en Novalis imaginada *corporalmente*:

*Eins ist alles Leib,  
Ein Leib,  
In himmlischem Blute  
Schwimmt das selige Paar.*

*O! Dass das Weltmeer  
Schon erröthete,  
Und in duftiges Fleisch  
Aufquölle der Fels!*<sup>305</sup>.

De una forma análoga a la novaliana, José Ángel Valente ha explorado la tradición del misticismo cristiano, tanto en sus poemas como en sus ensayos críticos a la busca de una armonización del principio espiritual con el corporal. Más adelante comprobaremos cómo la poesía del español pretende penetrar en el misterio cristiano del verbo encarnado como la imagen más honda de esta esencial armonización del cuerpo con el espíritu<sup>306</sup>.

La vivencia novaliana del cuerpo es vía hacia una unidad primordial cuya recomposición busca el poeta. Tal unidad plena, llevada hasta su extremo, exige un sacrificio: la disolución de cada singularidad, la pérdida de los propios límites sacrificados en aras de lo Uno. Proceso de unificación que entraña una dejación

---

<sup>303</sup> Novalis, *L'encyclopédie*, ed. cit. p. 372.

<sup>304</sup> *Ibid.*, p. 370.

<sup>305</sup> Novalis, *Cantos espirituales, Poesía completa*, ed. cit., p. 65. Trad.: «Un día todo será cuerpo,/ un solo cuerpo, / y en la sangre celestial / nadará la feliz pareja. // Oh si ya el océano / se tiñese de rojo, si las rocas / se hicieran carne perfumada! / Nunca termina el sabroso banquete».

<sup>306</sup> Vid. infra, p. 322 y ss.

destructiva o disolutiva de la identidad poética, pues dicha identidad se concibe como unida de raíz a esa naturaleza infinita que todo lo engloba.

Toda identidad singular no es sino una limitación relativa de una «egoidad» o «yo originario»<sup>307</sup> cuyo desarrollo es infinito. Así pues, la poesía concibe al sujeto como la posibilidad de un «autoconocimiento» de la propia naturaleza («la naturaleza observándose a ella misma, imitándose a ella misma, formándose a ella misma»<sup>308</sup>) y la ocasión también de concebir una superación de todas las limitaciones relativas, incluida la propia muerte. En todo ello radica también la tensión interna e insoluble de la poesía de Novalis: la armonía con la Naturaleza se resuelve finalmente en un deseo último de fusión que entraña la destrucción de toda identidad singular.

Interiorización de la divinidad, identidad esencial con ella entendida como *egoidad originaria*, advenimiento de la palabra poética como proceso de deificación en el que se borran las fronteras entre inmanencia y trascendencia en el seno de la infinita naturaleza, acontecer del poema como cumplimiento y anuncio de un tiempo futuro traído a la plenitud presente, son los puntos cruciales que componen la religiosidad poética de Novalis.

Una religiosidad que, alimentada de cristianismo (a través de los esquemas simbólicos de la eucaristía y la resurrección), no se puede entender en toda su complejidad sin abrirla al libre proceso creador de la poesía y a su capacidad de praxis transfiguradora. Religiosidad siempre poética que debe, en cierto modo, construirse artísticamente. Si para el autor de los *Himnos a la noche* la auténtica religiosidad requiere necesariamente un «eslabón intermedio que nos una a la deidad», la elección de este eslabón «debería ser libre para el individuo»<sup>309</sup>, producto de su trabajo creador.

### 1.3.7. Hölderlin: un morar en la ausencia de los dioses

Octavio Paz consideró a Hölderlin «el único entre los modernos que hasta Nietzsche ha sabido recoger la herencia griega» (AL, I: 257). Un poeta que para el mexicano «no es estrictamente romántico» y que retoma de la inspiración trágica una concepción de «la poesía como mediación entre lo sagrado y los hombres» (AL, I: 447). Esta diferencia holderliniana del lado de su relación con lo griego fue puesta igualmente

---

<sup>307</sup> Cfr. Benjamín, op. cit., p. 69-71.

<sup>308</sup> Novalis, *L'encyclopedie*, p. 318.

<sup>309</sup> Novalis, *Polen*, en Marí, op.cit., p.149.

de manifiesto por Valente, como veremos. Por otro lado, el poeta español no sólo tradujo al gallego algunos poemas tardíos del autor de *Hiperión* (CV: 681-683), sino que le dedicó un poema de su último libro, «Tubinga, otoño tardío, 1991», muy próximo en el título al poema de Paul Celan «Tübingen, Jänner» también por él traducido. El vínculo Hölderlin-Celan señala la poderosa ascendencia germánica de la poesía de Valente.

Es preciso esclarecer, antes de nada, si cabe alinear la poesía de Hölderlin, con arreglo a la crisis de la divinidad que ella testimonia, con el resto de autores del Romanticismo hasta aquí tratados, y si podemos hablar, a propósito de la poesía de Hölderlin, de un proceso de interiorización de lo divino análogo al que examinamos en Blake, Wordsworth y Novalis o bien la respuesta del autor de *Hiperión* es de otra índole.

Hölderlin parte de un mismo deseo de disolución en la totalidad y recomposición de lo Uno y sin embargo, como veremos, el devenir de su poesía le llevará a muy distintos derroteros. Sobre todo a partir de los trabajos hermenéuticos de Martin Heidegger, Hölderlin se convirtió en el paradigma del poeta enfrentado a la ausencia de los dioses, aquel que poetiza en el ámbito temporal que se extiende entre el «*ya no* de los dioses huidos y el *no todavía* del dios por venir»<sup>310</sup>.

Para aclarar estas cuestiones hemos de retroceder a los inicios de la obra poética de Hölderlin y al momento de su temprana formación filosófica al lado de Schelling y Hegel, sus compañeros en la universidad de Tubinga. En 1795 firma junto a ellos un texto titulado «el más antiguo programa de sistema del idealismo alemán» próximo por su contenido y su fondo postkantiano a ciertos postulados del *idealismo mágico* de Novalis. Se defendía en este proyecto la necesidad de una «religión sensible» y la «absoluta libertad de todos los espíritus que no deben buscar fuera de sí ni Dios ni inmortalidad»<sup>311</sup>. Dos años después Hölderlin publica la primera parte de su novela *Hiperión o el eremita en Grecia*, donde su respuesta al conflicto entre el sujeto poético y la totalidad se resuelve en términos muy parecidos a los de Novalis. El mismo deseo de fusión y de disolución de la singularidad lleva a su protagonista Hiperión a exponer

---

<sup>310</sup> Martin Heidegger, «Hölderlin et l'essence de la poésie», *Approche de Hölderlin*, Paris: Gallimard, 2001, p.60.

<sup>311</sup> Friedrich Hölderlin, *Ensayos*, Madrid: Hiperión, 2000 (5ª ed.), p.30.

los principios de una «vida divina» como un «unificarse con todas las cosas vivientes, regresar, por un radiante olvido de sí, al Todo de la Naturaleza»<sup>312</sup>.

Un trasfondo similar rige la segunda de las grandes obras de Hölderlin, *La muerte de Empédocles*. Empédocles de Agrigento, el filósofo presocrático, es convertido en paradigma de intermediario entre los dioses y los hombres, aquel que por su extrema cercanía con lo divino está destinado a reforzar el vínculo entre ambos. En las notas que escribió Hölderlin sobre esta obra se nos aclara el alcance de su conflicto interno, y lo que compone asimismo la hondura trágica, imbuida de espíritu griego, que su autor pretendía darle: la discordia o contraposición violenta de la Naturaleza y el arte, o según la terminología de Hölderlin, de lo *aórgico* (lo natural como «ilimitado», «inconcebible») y lo *orgánico* (lo artístico como «sometido a una forma»)<sup>313</sup>.

El mismo conflicto que Novalis salvaba a través de su confianza en la praxis transfiguradora de la poesía, capaz de crear una «resonancia armónica» (*Stimmung*) que reconciliara la oposición fundamental entre el poeta y el mundo, entre lo trascendente y lo inmanente, Hölderlin lo lleva a su más extrema violencia. Los deseos de disolución en la totalidad que constituyen la inclinación última de Novalis son agudizados en el *Empédocles* de Hölderlin, como si su autor deseara representar a través de su obra la contradicción insoluble que se ocultaba en la médula del idealismo romántico alemán.

De esta forma, el *Empédocles* se convierte en la historia de un sacrificio: el intermediario con los dioses ha perdido su contacto con ellos y debe inmolarse a sí mismo para renovar el vínculo. La reconciliación armónica pasa por la mayor destrucción, en forma de suicidio, si la unión con la totalidad quiere ser completa. Empédocles, desamparado de la divinidad, debe arrojarse al Etna para reencontrarse definitivamente con el seno de una naturaleza que recoge en sí el fondo unificador de lo divino. *La muerte de Empédocles* representa por ello la entrada de la poesía de Hölderlin en ese espacio de la ausencia de los dioses del que llegó a convertirse en paradigma. La divinidad aparece tan sólo como ausencia invocada, exterioridad inalcanzable para el sujeto poético<sup>314</sup>.

Esta ausencia terrible, vivida como pérdida de un antiguo vínculo con los dioses, es interpretada por Empédocles como una llamada a su propia inmolación, mas la

---

<sup>312</sup> Hölderlin, *Hypérion ou l'ermite de Grèce, Oeuvres*, París: La Pléiade, 1967, p.137.

<sup>313</sup> *Ensayos*, ed. cit., p. 116-117.

<sup>314</sup> «¿Dónde estáis, dioses míos? / como un mendigo me habéis abandonado / y este pecho que de amor os presentía / ¿por qué lo empujáis hacia el abismo? [...] / ¡Desgracia! ¡solo! ¡solo! ¡solo! / no ya, mis dioses, encontraros, / ni a tu vida, Naturaleza, regresar», Hölderlin, *La mort d'Empedocle, Oeuvres*, ed. cit. p. 550.

escena del suicidio del filósofo de Agrigento nunca llegó a escribirse y la obra quedó inconclusa, como si Hölderlin, llevado al punto máximo de contradicción, hubiera desistido de la solución adoptada. Tres versiones distintas existen del *Empédocles* y todas ellas sin final. Empédocles, la figura trágica que según las notas de Hölderlin debía penetrar el ámbito de la naturaleza «de modo tan desmesurado que se perdiese en él como en un abismo», ansía de esta manera «hacerse dueño de lo no-conocido»<sup>315</sup>.

¿Sigue identificándose Hölderlin con estas ambiciosas pretensiones del protagonista de su obra? En su incapacidad para llevar a término *La muerte de Empédocles* se manifiesta la profundidad de la ruptura que lleva a cabo el poeta alemán con el idealismo romántico de su tiempo. Ni identidad ni armonía: lo «no-conocido» se yergue ante nosotros a una distancia insalvable o deja sólo signos o rastros de su paso. Renunciando a toda fusión, queda guardar el espacio que se abre entre esa exterioridad inalcanzable y el hombre, ser capaz de soportar ese desamparo. Los ámbitos de la inmanencia y de la trascendencia no se funden, sino que se mantienen esforzadamente distanciados, pues sólo de esta forma es posible, para el poeta alemán, habitar lo inmanente en todo su esplendor.

Esta inclinación hacia lo contrapuesto se hace presente en otro texto crucial de Hölderlin, de la misma época del *Empédocles*: «Sobre el modo de proceder del espíritu poético», en el cual –frente o contra, implícitamente, a la *Stimmung* novaliana– se concibe la situación del creador como un ponerse «por libre elección en contraposición armónica (*harmonische Entgegensetzung*) con una esfera externa». Ello implica renunciar a una identidad con el Todo, saber sostener la capacidad de *distinguir*. Es lo que en su postrer período creador Hölderlin definía con la palabra *Innigkeit*, es decir, una «tensión íntima» o una intimidad que acarrea un sentido de «tensión entrañada»<sup>316</sup>.

Juzgada según los criterios del idealismo poético y su búsqueda de una reconciliación de los extremos en la totalidad, la poesía de Hölderlin «fracasa», como nos deja ver Beda Alemann<sup>317</sup>. Mas en ese *fracaso* reside la esencial ruptura de Hölderlin con respecto al idealismo romántico y también la fuerza de su poesía última antes de la locura: la época de sus grandes himnos, del 1801 al 1803.

En el continuo meditar en torno a los griegos compone Hölderlin el pensamiento poético que alimenta estas últimas grandes obras. En su célebre carta a su amigo

---

<sup>315</sup> Hölderlin, *Ensayos*, ed. cit., p.122-123.

<sup>316</sup> Martin Heidegger, *Les hymnes de Hölderlin : La Germanie et Le Rhin*, Paris : Gallimard, 1980, p. 230.

<sup>317</sup> Beda Alemann, *Hölderlin et Heidegger*, París: PUF, 1987 (2ªed.), p.196-197.

Böhlendorf, expone el poeta su teoría de la «sobriedad occidental»: frente a los griegos, para los que lo propio era «el fuego del cielo», los occidentales o *hespéricos* tendrían como propio «la claridad de la presentación» y a ella deberían volver, porque «lo propio tiene, tanto como lo extraño, que ser aprendido»<sup>318</sup>. Aprender, pues, la claridad y la distinción, no dejarse arrebatar por la nostalgia de la totalidad que representa ese «fuego del cielo», poder sostenerse en íntima tensión contra el ámbito de lo divino.

Este valor de salvaguardia de la medida occidental como conservación del espíritu griego frente al destructivo acercamiento oriental a la divinidad es significativamente análogo al realizado por Octavio Paz en su poema «Mutra», de la sección *La estación violenta*, de *Libertad bajo palabra*: enfrentado al absoluto metafísico hindú, el poeta mexicano emprenderá, como veremos más adelante con detalle, su propia aproximación poética a la «sobriedad occidental»<sup>319</sup>.

Este regreso a lo propio aparece en las «Notas sobre Antígona», de 1801, con el nombre de «vuelta patria» (*vaterländische Umkehr*)<sup>320</sup>. «Vuelta patria» que debe procurar una renovada fuerza para sostenerse en el ámbito propio del hombre frente a los dioses y mantener la capacidad de distinguir cada presencia singular y preciosa contra la nostalgia de unificación y totalidad que empuja hacia lo trascendente.

Es preciso incluso enfrentarse a la divinidad para sostener el espacio de lo propio: «Es un gran recurso del alma que trabaja en secreto el que, al punto de la más alta conciencia, rehuya la conciencia y, antes de que el dios presente se apodere efectivamente del alma, ella le haga frente con palabra audaz, a menudo incluso blasfema, y así mantenga la sagrada posibilidad viviente del espíritu»<sup>321</sup>. Y ello no sólo para salvaguardar la propia singularidad frente al dios; también la conservación de la «memoria de los celestes» obliga a una «infidelidad divina», a comportarse «como un traidor» frente a los dioses, expone Hölderlin en sus notas sobre Edipo<sup>322</sup>. La pureza, muy elocuentemente, no se representa en este texto como obra de la Unidad sino de la «ilimitada escisión»<sup>323</sup>.

Valente resalta ante todo la lectura que Hölderlin realiza de la tragedia griega y más en concreto, su consideración de Antígona como un *antitheos*, personaje que ha de situarse contra los dioses para salvarlos de una apropiación absoluta por parte de la

---

<sup>318</sup> Hölderlin, op. cit., p. 137-38.

<sup>319</sup> *Vid. infra*, p. 189.

<sup>320</sup> *Ensayos*, ed. cit., p.167.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p.161.

<sup>322</sup> *Ibid.*, p. 155.

<sup>323</sup> *Ibidem*.

*polis*. El poeta español sitúa a Hölderlin en la misma estirpe de rebeldía contra las formas institucionalizadas del dios en la que situaba la tragedia griega. A ello regresaremos cuando abordemos el tema de la violencia poética en la obra de Valente y habremos de ver cómo el poeta español recurre una vez más a este texto crítico del autor de «Patmos».

De los dioses no queda en la poesía de Hölderlin ningún rastro susceptible de devenir un ídolo. Frente a la vía de identificación con la divinidad que adopta Novalis, Hölderlin intenta sostener el espacio vacío dejado por su ausencia.

Pero ¿cómo se representa todo ello en sus poemas? ¿La ausencia de los dioses es absoluta o queda de ellos algo *experienciable*? ¿En qué sentido es, pues, Hölderlin un poeta de la ausencia de la divinidad? Aún en 1800 y en su célebre poema «Wie Wenn am Feiertage» («Como en día de fiesta») el poeta es concebido como un *mensajero* entre los dioses y los hombres, aquel que es capaz de hacer de su palabra un testimonio de lo sagrado («*Und was ich sah, das Heilige sei mein Wort*», «y que lo que yo vi, lo sagrado, sea mi palabra») y resistir en esa tensión mediadora:

*Doch uns gebührt es, unter Gottes Gewittern,  
Ihr Dichter! Mit entblösstem Haupte zu stehen,  
Des Vaters Strahl, ihn selbst, mit eigener Hand  
Zu fassen und dem Volk ins Lied  
Gehüllt die himmlische Gabe zu reichen*<sup>324</sup>.

Sin embargo, uno de los grandes himnos del 1801, el himno *Alemania*, comienza invocando la imposibilidad de invocar a esas figuras desaparecidas de los dioses: «*Nicht sie, die Seligen, die erschienen sind, / Die Götterbilder in dem alten Lande, / Sie darf ich ja nicht rufen mehr...*»<sup>325</sup>. Ya en poemas en poco tiempo precedentes, como «*El archipiélago*» o la elegía «*Pan y vino*», se hallaba el testimonio de este abandono por parte de los dioses: «*Aber Freund! Wir kommen zu spät. Zwar leben die Götter, / Aber über dem Haupt droben in anderer Welt*»<sup>326</sup>.

---

<sup>324</sup> Hölderlin, *Poèmes / Gedichte*, Paris : Aubier, 1986, p. 353. «Corresponde a nosotros, sin embargo, /mantenernos de pie, con la cabeza desnuda, poetas,/ bajo las tormentas de Dios, tomar con nuestra propia mano / el rayo del padre, el mismo relámpago,/ y ofrecer a la muchedumbre, / bajo el velo del canto, el don del cielo».

<sup>325</sup> *Ibid.*, p. 393. «A los bienaventurados que aparecieron, figuras divinas, / sobre la tierra antigua, a aquellos no puedo ya invocarlos...».

<sup>326</sup> *Ibid.*, p. 343. Trad. : «Llegamos demasiado tarde, amigo, sí, los dioses viven, / mas allá arriba, sobre nuestras frentes, en el corazón de otro mundo».



Pero los «*tiempos de miseria*» («*dürftiger Zeit*») a los que hace referencia Hölderlin en esta elegía, los tiempos de la ausencia de la divinidad, marcan también el momento de una espera del retorno posible de los dioses: la llegada del águila que en el himno *Alemania* trae el nombre sagrado que producirá el renacimiento de «un pasado divino»; la presencia final de Dionisos en la elegía *Pan y vino*, el más *humano* de los dioses griegos, le ofrece a los hombres «un vestigio de los dioses huidos»<sup>327</sup>.

Ciertamente, no sólo la ausencia de los dioses puebla la poesía última de Hölderlin: también se producen en ella pasajes de notable fervor epifánico, en los cuales los dioses *aparecen*. La ausencia es muchas veces en el poeta alemán el fruto de una distancia, de una desigualdad original con los dioses, y la oportunidad de una *espera*.

Así en el himno *Patmos*, la proximidad del dios manifiesta asimismo la imposibilidad de alcanzarlo:

*Nah ist  
Und schwer zu fassen der Gott  
Wo aber Gefahr ist, wächst  
Das Rettende auch.*<sup>328</sup>

El dios no está exactamente *ausente*, mas la imposibilidad de «prenderlo» («*zu fassen*») asegura una distancia separadora que protege «la sagrada posibilidad viviente del espíritu» del excesivo afán de fusión con la divinidad. De este modo, «la falta de Dios», como escribe Hölderlin en su oda *Vocación de poeta* se convierte asimismo «en una ayuda»<sup>329</sup>.

Sin embargo, es preciso distinguir más cuidadosamente las divinidades a las que se dirige Hölderlin, y aclarar si no sería más lícito referirse a *Dios* o a *la divinidad*, con respecto a su poesía última, en vez de a *los dioses* como hemos estado haciendo. Peter Szondi pone de manifiesto cómo en la obra tardía del poeta se tiende a una «representación sincrética de la divinidad»<sup>330</sup>, donde las distinciones y nombres propios suelen eliminarse. Una importante diferencia perdura en todo caso y se encuentra en el centro de los últimos himnos: de un lado, los dioses del paganismo griego, vinculados al

<sup>327</sup> *Ibid.*, p. 347.

<sup>328</sup> *Ibid.*, p. 409. «Cerca está el dios, / y difícil de prender, / mas en el lugar del peligro / crece también lo que salva».

<sup>329</sup> *Odes, Élegies, Hymnes*, Paris : Gallimard, 1993, p. 53.

<sup>330</sup> Peter Szondi, «lui même, le prince de la fête», *Poésie et poétique de l'idealisme allemand*, Paris: Gallimard, 1991, p. 203.

fondo creador de la naturaleza, tal como aparecen en el poema «Como en día de fiesta...»; de otro lado, Cristo, el hijo de Dios, el lejano, el ausente, el inalcanzable, el ansiosamente esperado por el poeta.

En los grandes himnos de su obra tardía ensaya Hölderlin la posibilidad de una reconciliación entre el ámbito pagano y cristiano, ya tocados por el desencuentro en los *Himnos a la noche* de Novalis. Tentativa de reconciliación que pone de manifiesto su radical diferencia: la posibilidad de la epifanía para los dioses antiguos, frente a la ausencia del dios hecho hombre del cristianismo que suscita en el poeta la espera de un retorno después de su muerte. Es en el himno «Fiesta de paz» («Friedensfeier») donde se prepara el momento de la reconciliación: una rica sala se dispone para recibir a la «multitud divina» en un día de fiesta, y allí hace su aparición el «dios del tiempo» (¿Kronos?), también llamado «Espíritu del mundo», esa divinidad dominante sobre las otras que Hölderlin ya buscaba en poemas tempranos como «Saturno y Júpiter»:

*[...] Wo aber  
Ein Gott noch auch erscheint,  
Da ist doch andere Klarheit*<sup>331</sup>.

Mas tarde será Cristo el invocado, el «adolescente» oscurecido por un «destino mortal», invitado por el poeta a esa «fiesta de paz» en calidad de «hijo» del dios del tiempo, en la cual, abolida la historia, puede disfrutar con los otros celestes «por el canto cordialmente confundidos en un mismo coro». La reconciliación acaece, pues, en una edad mítica vivida como «promesa» y «esperanza», proyectada en un tiempo sin tiempo más allá de la historia.

Sin embargo, esa edad mítica no se hará posible en otro himno del mismo período, «El único». «El único» («der Einzige») nombra al solo ausente de entre los dioses, al «último de su raza», al «extranjero» de entre los «dioses de antaño», aquel que se mantiene apartado de los otros. ¿Quién es este dios? En el instante más patético de su invocación, Hölderlin lo nombra:

*Mein Meister und Herr!  
O du, mein Lehrer!*

---

<sup>331</sup> *Odes, Élégies, Hymnes*, ed. cit., p. 144. Trad.: «donde un dios a su vez aparece / prevalece otra claridad».

*Was bist du ferne[...]*  
*Ich weiss es aber, eigene Schuld*  
*Ist! Denn zu sehr*  
*O Christus ! häng ich an dir,*  
*Wiewohl Herakles Bruder*  
*Und kühn bekenn ich, du*  
*Bist Bruder auch des Eviers [...].*<sup>332</sup>

Hölderlin, muy atrevidamente, hermana a Cristo con Heracles y Dionisos (*Evios*) a través de la doble naturaleza de dioses-hombres que tienen en común. No obstante, Cristo es el *ausente*; ausencia salvadora al fin, motivada por el excesivo amor del poeta, pero que en el desenlace del himno hallará su razón de ser, cuando se nos recuerde que «los poetas también deben, ellos, los espirituales, ser mundanales».

Este mantenerse en la mundanidad, en la esfera propia del hombre frente a los dioses, velando la memoria del *más mortal* de entre ellos y en la expectativa de su final regreso, constituye el nudo esencial de la concepción de lo divino que Hölderlin nos ofrece en su poesía.

Un morar poético, nos recuerda Heidegger, que se sostiene alerta ante lo más cercano de su vivir en el mundo, pero que nunca olvida la dimensión de la divinidad y el espacio que se abre entre ella y los hombres, el «entre» («*zwischen*») en el cual recibir los «signos» hechos por los dioses<sup>333</sup>. La Naturaleza no existe en Hölderlin para ser «espiritualizada» o «transfigurada» por la capacidad poética del hombre. El ámbito de la trascendencia no se *mezcla*, como en la poesía de Novalis, con el inmanente: antes bien, da razón de sí a través del signo, de la señal, del rastro.

Signo del dios o de los dioses que encarna el propio hombre en una de las versiones del poema *Mnemosine*<sup>334</sup>. El lenguaje poético no resulta, como en el pensar de Novalis, la encarnación de una armónica coalescencia entre lo trascendente y lo inmanente. Constituye para Hölderlin el testimonio de una *distancia*: señala, desde su inestable precariedad, hacia una dimensión que lejana y ausente deja cumplirse a las

---

<sup>332</sup> Ibid., p.151. «*Mi dueño, mi señor, / Tú, mi consejo, /¿Por qué moraste en lo lejano? [...] Lo sé, sin embargo, mía es la culpa, / pues en exceso, Cristo, te amo, /tú, hermano, incluso, de Heracles, / y altamente lo admito, / hermano también de Evios...*».

<sup>333</sup> Martin Heidegger, «Hölderlin et l'essence de la poésie», *Approche de Hölderlin*, ed. cit., p. 59.

<sup>334</sup> «Un signo somos, / sin fijar, / insensibles somos y casi / perdimos el lenguaje en lo ajeno», Hölderlin, *Poèmes / Gedichte*, ed. cit., p. 181.

cosas y a los hombres en su finitud, salvaguardando, sin embargo, la promesa de una esfera más alta.

La palabra poética proviene, en la obra tardía de Hölderlin, de los propios dioses ausentes. En el himno dedicado a Alemania, la sacerdotisa recibe la palabra como un «signo de amistad», mensaje divino que acarrea a su vez «un misterio»<sup>335</sup>. La palabra no es fusión simbólica con la trascendencia sino signo o señal recibida *de* ella y sostenida *hacia* ella. La palabra señala o indica sin jamás penetrar del todo en el ámbito último de lo divino. Cabría así explicar la inconclusión de los últimos himnos de Hölderlin, la extraña factura poética de sus estructuras paratácticas, las distintas versiones, los vacíos y las frases apenas esbozadas que pueblan poemas tan centrales como «El Único»<sup>336</sup>.

La palabra poética resulta, pues, para el autor de *Hiperion*, la única forma verdadera de convertir la realidad en una morada para el hombre y el signo o señal que sostiene la distancia con el ámbito ausente de los dioses.

### 1.3.8. El simbolismo: la divinidad como «Soi» de Stephan Mallarmé.

Paz afirmó en *Los hijos del limo* que «la historia de la poesía francesa de las *Chimères* a *Un coup de dés*», puede verse como «una vasta analogía» o «abanico de correspondencias en el que cada poema es una versión, una metáfora de ese texto plural» (AL: 475). Para Hugo Friedrich, la poesía simbolista francesa sigue también una suerte de evolución que halla precisamente en el tema de la *crisis de la divinidad* su hilo conductor. El punto de partida se remonta al «cristianismo ruinoso» de Baudelaire que lleva al autor de *Les fleurs du mal* a una «dinámica de tensiones irresolubles»<sup>337</sup> entre la aspiración a una trascendencia y la imposibilidad de asentar una nueva visión estable que la sustituya. Es lo que el propio poeta llamó «logique de l'absurde»<sup>338</sup> y lo que Friedrich define como «idealidad vacía»: el derrotero de la poesía francesa es una progresiva profundización en esta búsqueda de una trascendencia imposible, donde la experiencia de la alteridad «se hace más imprecisa aún en Rimbaud y se transforma en

---

<sup>335</sup> *Poèmes / Gedichte*, ed. cit., p. 345.

<sup>336</sup> Theodor Adorno estudia la tendencia paratáctica de la poesía última de Hölderlin en relación con su rechazo de la síntesis del idealismo romántico. La unidad a la que apunta su autorreflexión crítica del lenguaje es no concluyente, «Parataxis», *Notas sobre literatura*, Madrid: Akal, 2003, p. 458.

<sup>337</sup> Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Paris: Le livre de poche, 1999, p. 64.

<sup>338</sup> Charles Baudelaire, «Les dons des fées», *Le spleen de Paris, Œuvres complètes*, Paris : La Pléiade, 1954, p. 310.

nada con Mallarmé, misterio absoluto, no refiriéndose más que a sí mismo en la poesía moderna»<sup>339</sup>.

La trascendencia que actúa como llamado constante en la poesía de Baudelaire y en la de Rimbaud, ese *ailleurs* que ambos poetas buscaron, ha perdido ya sus *nombres propios*: es lo desconocido que obsesiona a Baudelaire en su poema «Le voyage», más allá de las categorías tradicionales del *cielo* o el *infierno*<sup>340</sup>; es lo «inexprimable» que continuamente Rimbaud intentó llevar a la palabra<sup>341</sup>. La *correspondencia* y la *videncia* poética son respuestas creativas que se juegan ya en el seno del lenguaje mismo, pues la dialéctica presencia-ausencia, plenitud y pérdida, se desplaza progresivamente, de manera crucial, a la experiencia propia de la palabra poética.

Es de destacar igualmente cómo aún sobreviven en la poesía francesa los persistentes restos de un catolicismo contra el cual tanto Baudelaire como Rimbaud se debaten: si el dios del cristianismo está ausente, dejó sin embargo tras de sí los efectos de su estricta moralidad sobre la mente de los poetas. Es así como la presencia temática de cierto satanismo que venía fraguándose en la época romántica alcanza con Baudelaire y Rimbaud su expresión más certera y definitiva. El autor que dentro de la tradición simbolista francesa iría más lejos en el ámbito de la transgresión blasfema será sin duda Isidore Ducasse, conde de Lautréamont. En los pasajes más atrevidos de sus *Chants de Maldoror*, la blasfemia se convierte en una irónica forma de compadecimiento hacia un dios que de Todopoderoso se ha transformado en un mendigo borracho, frecuentador de burdeles<sup>342</sup>. Un dios que sufre, en forma de humillación, la protesta de cada una de sus criaturas, animales y hombres; un dios débil, que muestra las mismas flaquezas que el ser humano hacia los excesos de la carne o del alcohol.

La transgresión se convierte paradójicamente para Ducasse en la única forma de reactivar la presencia de Dios en su poesía: un dios decadente, testimonio de una época que no acierta a conciliar materia y trascendencia, o un demiurgo contra el que es preciso *luchar*, como resalta Valente en su artículo «Tres notas sobre Lautréamont», en el cual considera la violencia poética de *Los cantos de Maldoror* contra el

---

<sup>339</sup> Friedrich, *ibidem*.

<sup>340</sup> Cfr. Baudelaire, «Le voyage», op. cit., p. 198-203.

<sup>341</sup> Rimbaud, «L'alchimie du verbe», *Une saison en enfer*, *Œuvres*, Paris : La Pléiade, p. 232-233.

<sup>342</sup> Cfr. Canto tercero, *Les Chants de Maldoror*, *Œuvres*, Paris : La Pléiade, 1970, p. 146 y ss.

«Todopoderoso» como una clara ilustración de «la inmensa capacidad de destrucción credora de todas las experiencias religiosas extremas» (PT: 296).

Pero el cambio más destacable operado en el Simbolismo con respecto a la comprensión romántica de la poesía tiene que ver con el desplazamiento del vínculo entre lenguaje y crisis de la divinidad. El Romanticismo intenta en sus creaciones poéticas alcanzar una nueva armonización del sujeto poético con el plano de lo divino, este último convertido ya en ámbito de lo apofático desde su ausencia (Hölderlin), o desde su remisión a lo carente de forma como proceso continuo de la *Naturaleza* (Novalis).

Mientras que el Romanticismo contempla desde el lenguaje poético los ámbitos del espíritu o de la naturaleza, el Simbolismo los inserta en el ser del propio lenguaje. El Simbolismo se centra, de esta manera, aún más radicalmente, en la palabra, explorada como verdadero centro emanador de revelaciones, por encima de las nociones de *sujeto* o *mundo*, *espíritu* o *naturaleza*: la única trascendencia posible se busca en los pliegues nunca del todo esclarecibles de la palabra vuelta sobre sí misma y que no cesa de interrogarse por su propia condición. El «ser enigmático y precario de la palabra», en el decir de Foucault<sup>343</sup>, constituye el centro de una experiencia poética que ha profundizado en el derrumbe del paradigma imitativo que el Romanticismo ya había emprendido. La palabra poética ya no tratará de imitar la realidad o de representar la trascendencia sino que se vuelve hacia su propio ser para intentar abarcar en sus demarcaciones el espacio íntegro de lo real. Por ello mismo, el enfrentamiento con la alteridad se desplaza al ámbito de una palabra que interroga radicalmente su constitución como ser.

De acuerdo tanto con Paz como con Friedrich, el poeta que penetra en la médula más propia del simbolismo, llevándolo hasta sus últimas consecuencias y señalando el camino de la poesía venidera, es Stephan Mallarmé. El autor de *Igitur* anheló ya desde muy temprano la creación de una «poétique très nouvelle», capaz de «peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit», donde la «sensation» primaría con respecto a la propia palabra y a través de la cual el estatuto mismo de la palabra se vería modificado dentro del poema<sup>344</sup>. No en vano Mallarmé se quiso inaugurador de una nueva «époque

---

<sup>343</sup> Cfr. Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, 2002, p. 317.

<sup>344</sup> Carta a Henri Cazalis del 30 de octubre de 1864, *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Paris : Folio Gallimard, 1995, p. 206.

du réflexion du langage»<sup>345</sup> y tomó siempre como referentes esenciales de su proceso creativo los descubrimientos que la moderna ciencia de la lingüística puso a su alcance.

Mas, ante todo, Mallarmé es siempre considerado como el autor con el cual la crisis del referente, propia de la poesía contemporánea, adquiere una de sus más tempranas formulaciones. Así, críticos como George Steiner han interpretado su obra como el exponente de un cierto «nihilismo ontológico», una poesía de la «ausencia real» de lo referido<sup>346</sup>, que se complacería en los procesos de la negación y lo ausente: «je dit: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets»<sup>347</sup>. Empero, este proceso de representación de la ausencia de las cosas, llamado también por el poeta «disparition vibratoire»<sup>348</sup>, ¿resulta verdaderamente el producto de un «nihilismo ontológico»? ¿No persigue siempre Mallarmé, como término de dicho proceso, una «idea» (*idée*) encarnada en la música del verso, una «noción pura» (*notion pure*) que emanaría del propio juego interno de la palabra?<sup>349</sup> ¿Y cuál sería su posible estatuto ontológico? Tales preguntas convergen en un cuestionamiento central para nuestra investigación: ¿qué relación entabla la poesía de Mallarmé con la divinidad desde esta nueva conciencia del lenguaje poético, desde las categorías negativas que parece poner en marcha su obra?

Si atendemos a los poemas tempranos de Mallarmé, encontramos aún a un poeta heredero de la aspiración baudeleriana hacia el ideal. Textos como «Les fenêtrés» o «L'azur» dejan ver la obsesión por una trascendencia que, exterioridad absoluta en forma de cielo inabarcable, desafía a la capacidad artística del poeta, al tiempo que lo condena a hundirse aún más profundamente en el seno de su propia condición material («*Donne, ô matière, l'oublie de l'Idéal...*»<sup>350</sup>). Ello da paso en su poesía a un paulatino oscurecimiento de ese «azul» trascendente, hasta desembocar en la opacidad nocturna de la *Ouverture ancienne* de *Hérodiade* (1865)<sup>351</sup>, entrada en un ámbito de lo negativo

---

<sup>345</sup> Stephan Mallarmé, «Notes», *Œuvres complètes*, París: La Pléiade, 1951, p. 853. Para la relación de Mallarmé con la lingüística, *vid.* Bertrand Marchal, *La religion de Mallarmé*, París: José Corti, 1988, p. 87 y ss.

<sup>346</sup> George Steiner, *Presencias reales*, ed. cit., p. 122.

<sup>347</sup> Mallarmé, «Crise de vers», op. cit., p.368. Trad. : «Digo ¡una flor! y fuera del olvido donde ningún contorno relega mi voz, como algo distinto que los cálices conocidos, musicalmente se eleva, idea misma y suave, la ausente de todos los ramos».

<sup>348</sup> *Ibidem*.

<sup>349</sup> *Ibidem*.

<sup>350</sup> Mallarmé, «L'azur», op. cit., p. 38.

<sup>351</sup> *Vid.* un excelente estudio de este proceso en Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, París: Éditions du Seuil, 1961, p. 155 y ss.

que bien representará en el poema la repetición insistente de un verbo tan mallarmeano como *abolir*. En efecto, cabe considerar la *Ouverture de Hérodiade* –pórtico de ese poema definitivo que Mallarmé nunca terminaría y cuyo tema central era «la Beauté»<sup>352</sup>– el documento que muestra la crisis absoluta del ideal trascendente y la penetración en los territorios de la nada. Texto «crepuscular» en más de un sentido: momento del crepúsculo, crepúsculo asimismo de la propia voz de la oración, y crepúsculo por ello *religioso*:

*Le vieil éclat voilé du vermeil insolite,  
de la voix languissant, nulle, sans acolyte,  
jettera-t-il son or par dernières splendeurs,  
elle, encore, l'antienne au versets demandeurs  
a l'heure d'agonie et de luttres funèbres!*<sup>353</sup>

Es el período de más aguda crisis de Mallarmé, instante de total inanidad de lo real, una vez el cielo cuyo azul lo obsesionaba se ha sumido en una oscuridad igualadora; desaparición de toda referencia *exterior* que produce un repliegue de la palabra sobre sí misma. Instante, por ende, de mayor lucidez de su poesía, de la cual da testimonio la célebre carta de finales de abril de 1866 a su amigo Cazalis, en la que hace mención del «abismo» de la Nada (*le Néant*) que «sans connaître le Bouddhisme» ha descubierto «en creusant le vers» («ahondando el verso»): «Oui, je le sais, nous ne sommes que de vaines formes de la matière, mais bien sublimes pour avoir inventé Dieu et notre âme. Si sublimes, mon ami! que je veux me donner ce spectacle de la matière, ayant conscience d'être et, cependant, s'élançant forcenément dans le Rêve qu'elle sait n'être pas, chantant l'âme et toutes les divines impressions pareilles qui se sont amassées en nous depuis les premiers âges et proclamant, devant le Rien qui est la vérité, ces glorieux mensonges! Tel est le plan de mon volume lyrique et tel sera peut-être son titre, *La Gloire du mensonge*, o *Le Glorieux mensonge*. Je chanterais en désespéré!»<sup>354</sup>.

<sup>352</sup> Carta a Villiers de L'Isle-Adam del 31 de diciembre del 1865, *Correspondance*, ed. cit., p. 279.

<sup>353</sup> Mallarmé, op. cit., p. 42. Trad. de Antonio Gamoneda (*Esta luz. Poesía reunida, 1947-2004*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004, p. 554): «Los antiguos destellos, la púrpura increíble / de la voz que se extingue abandonada de sus servidores / quizás entreguen su esplendor final / en la hora de la agonía y la violencia fúnebre».

<sup>354</sup> Carta a Henri Cazalis del 28 de abril de 1866, *Correspondance*, ed. cit., p. 297-298. Trad.: «Sí, lo sé, no somos nada más que formas vanas de la materia –pero, bien sublimes por haber inventado a Dios y a nuestra alma. Tan sublimes, ¡amigo mío! que quiero darme este espectáculo de la materia, siendo



¿Qué perdura de las antiguas aspiraciones hacia el ideal en esta profesión de fe materialista que parece convertirse en eco de algunas consignas del cada vez más poderoso positivismo? La palabra poética, perdido todo espesor ontoteológico, queda ahora desnuda, enfrentada a sí misma como «vana forma de la materia»; sólo se afirma la verdad de la nada, ante la cual la poesía enfrenta el producto de sus «gloriosas mentiras», su belleza instantánea como espectáculo de una realidad que se disuelve. Es preciso señalar que este relevante proceso de la poesía de Mallarmé es citado por José Ángel Valente en uno de sus cruciales últimos ensayos, «La experiencia abisal», relacionándolo con la «noche purgativa» de la mística (EA: 198). Lo que para Valente supone una experiencia de «descenso a lo más hondo a la interioridad del verso, del Verbo» (EA: 198), alcanzará en su propia obra poética, como veremos, resonancias muy afines.

El proceso por el cual el poeta francés enfrenta la palabra al ámbito de una negatividad radical, una vez abandonados, tras un proceso de sistemático cuestionamiento, los principales basamentos existenciales y, entre ellos, la certeza aseguradora del ídolo, marca un trazado que encuentra asimismo sus analogías en los itinerarios creadores tanto de Octavio Paz como de José Ángel Valente. Ello se debe en gran medida al hecho de que Mallarmé se sitúa en la apertura de la Modernidad poética, concentrando en su obra dos características axiales: centralidad absoluta de la palabra y manifestación de la crisis de la divinidad como exploración del ámbito de un radical apofatismo. Por un lado, Mallarmé realiza una distinción crucial entre «Langage» y «Verbe»<sup>355</sup> que da cuenta de cómo la palabra poética es para el poeta irreductible a un acercamiento desde el análisis y guarda siempre una relación con una alteridad que es fondo inexorable o interioridad inagotable de la escritura poética; por otro, el descubrimiento de la Nada modifica igualmente el estatuto de la palabra poética acercándolo a la vana afirmación de la *mentira gloriosa*.

Tratemos de acercarnos al desarrollo de dicho proceso: tal estado de exposición a la nada fue obra o espontáneo resultado de un total despojamiento de asideros metafísicos, ajeno a toda fe, y trae aparejado un orden creador que abre su espacio propio frente o contra el orden teológico de la trascendencia: la pulsión creadora

---

consciente de ella y sin embargo arrojándome furiosamente en el sueño que ella sabe que no es, cantando al alma y todas las divinas impresiones similares que se acumularon en nosotros desde los primeros tiempos, y proclamando ante la Nada que es la verdad, estas gloriosas mentiras! Tal es el plan de mi volumen lírico y tal será quizá su título, La Gloria de la Mentira o la Gloriosa Mentira. ¡Cantaré como un desesperado!».

<sup>355</sup> «Notes», *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 853 : «Ne jamais confondre le Langage avec le Verbe».

mallarmeana se yergue en un principio *contra* Dios, aún fiel al malditismo baudeleriano, mas no para convertirlo en un rival, sino para aniquilarlo en el fondo sin fondo de la experiencia de la nada. De este modo, en el proceso de escritura de *Hérodiade*, Mallarmé se ve forzado a derribar a Dios, a abatirlo («ma lutte terrible avec ce vieux et méchant plumage terrasé, hereusement, Dieu»<sup>356</sup>) y aun a propósito de su poema «Las de l'amer repos» su amigo Cazalis anotará cómo la experiencia de la nada avanza a partir del retroceso de Dios: «le vide se met où n'est plus Dieu»<sup>357</sup>.

Después de la crisis del antiguo orden teológico, de la necesaria aniquilación de todo rastro de Dios, la experiencia de la nada conduce a Mallarmé a una «Conception pure» de la poesía cuya obsesión lo somete a la amenaza del delirio y le hace perder las referencias de su identidad, convertido según sus palabras en «une aptitude qu'à l'univers spirituel à se voir et à se développer, à travers ce qui fut moi»<sup>358</sup>. La consecución de un absoluto poético ocupará ahora a la poesía de Mallarmé, influida por la dialéctica hegeliana y la filosofía de Descartes, a la búsqueda de un nuevo orden en que apoyarse y desde el que anular la azarosa contingencia que recorre la médula de la realidad. Orden «universal» que el poeta ansía representar en sus poemas. Así el célebre «sonnet en -yx» o «sonnet allégorique de lui-même», traducido por Octavio Paz, que Mallarmé definió como un «étude projetée sur la Parole». El poema es definido por su autor como «nul et se réfléchissant de toutes les façons», representación de una habitación vacía «avec personne dedans»<sup>359</sup>, apertura espacial a la nada que el poema practica en mitad de sí mismo:

*Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx,  
aboli bibelot d'inanité sonore,  
(car le Maître est allé puiser des pleurs au Styx  
avec ce seul objet dont le Néant s'honore.)*<sup>360</sup>

<sup>356</sup> Carta a Henri Cazalis del 14 de mayo de 1867, *Correspondance*, ed. cit., p. 342. Trad.: «Mi lucha terrible con ese viejo y malvado plumaje, abatido, felizmente, Dios».

<sup>357</sup> Carta de Henri Cazalis a Mallarmé de marzo de 1864, Mallarmé, *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 1427.

<sup>358</sup> Carta a Henri Cazalis del 14 de mayo de 1867, *ibid.*, p. 342. Trad.: «una aptitud del universo individual de desarrollarse a través de lo que fui yo».

<sup>359</sup> Carta a Henri Cazalis del 18 de julio de 1868, *ibid.*, p. 392.

<sup>360</sup> *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 68. Trad.: «Sala sin nadie ni en las credencias conca alguna, / Espiral espirada de inanidad sonora, / (El Maestro se ha ido, llanto en la Estigia capta / Con ese solo objeto nobleza de la Nada)» (VyD: 977).

La pura «inanidad» de una palabra sin referente, «ptyx», inventada por las necesidades internas de la rima, encarna el repliegue alegórico de este poema que, si pretende representar al universo, lo hace a través del «mirage interne des mots mêmes»<sup>361</sup>, en el espacio abierto por un lenguaje que se ha convertido en referente de sí mismo, en un reflejarse incansable que, como la imagen de la constelación reflejada en el espejo que cierra el poema, fija la única *presencia* en mitad de la nada:

*Mais proche la croisée au nord vacante, un or  
agonise selon peut-être le décor  
des licornes ruant du feu contre une nixe.*

*Elle, défunte nue en le miroir, encor  
que, dans l'oubli fermé par le cadre, se fixe  
de scintillations sitôt le septuor*<sup>362</sup>.

Un «septuor» que, en el espejo multiplicado, es el propio soneto, los catorce versos de su espacio poético en cumplida «alegoría de sí mismo». De esta manera, la experiencia de la nada desemboca en un proceso de reapropiación de la palabra poética a través de su condensación en formas que, si vanas, surgen con la sola consistencia de su materialidad, indistinguible del sentido que pretenden fijar, sobre el trasfondo apofático de la noche. Es curioso que el propio Mallarmé describa la sensación general del poema como «assez cabalistique»<sup>363</sup>: el texto del soneto ya no representa sino a sí mismo adensado en las múltiples resonancias internas que sus palabras logran y remitiendo a un misterio último que habita sólo en el espacio que el poema abre, la gravitación multiplicada de una constelación *musical* que permanece, fija, aun en el extenso vacío del ámbito nocturno.

En el soneto «Quand l'ombre menaça...» se repite la misma dialéctica de afirmación de un foco interno de luz en mitad de un espacio vacío y nulo, como si la ausencia de toda exterioridad consistente produjera el repliegue de la palabra hacia sí misma y el estallido interno y expansivo de su luz propia, en el poema en cuestión

<sup>361</sup> *Correspondance, ibidem.*

<sup>362</sup> *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 69. Trad.: «Mas cerca la ventana vacante al norte, un oro / Agoniza según tal vez rijosa fábula / De ninfa alanceada por llamas de unicornios // Y ella apenas difunta desnuda en el espejo / Que ya en las nulidades que clausura el marco / Del centellar se fija súbito el septimino» (Vy D: 977).

<sup>363</sup> *Correspondance, ibidem.*

comparado al nacimiento de un nuevo astro (*que s'est d'un astre en fête allumé le génie*)<sup>364</sup>.

Este proceso, que podríamos llamar de *reapropiación* de la palabra no abre, sin embargo, a ningún *absoluto poético*, de ahí quizás esta sensación híbrida de fracaso y triunfo que acompañará siempre a la poesía de Mallarmé: la palabra no alcanza otro orden que el suscitado por su propia belleza. El absoluto metafísico que la palabra busca se deshace en el dominio de lo negativo, y la palabra queda replegada en sí misma, concentrada en su propio estallido. La lucha de la palabra por acceder a una *necesidad* que la aparte de la contingencia del azar, encuentra su conclusión en ese breve cuento, *Igitur*, que Mallarmé escribe en 1869 con el fin de derribar «le vieux monstre de l'Impuissance» al que habían alimentado sus pretensiones de absoluto. Un relato que escrito bajo el auspicio de la lectura de Descartes<sup>365</sup> se inicia como búsqueda de un «moi projeté absolu», de una «Nécessité» última, y desemboca, no obstante, en la incapacidad para fundar un orden absoluto y necesario; sólo sobrevive el simulacro de tal pretensión, en la forma de «scène de Théâtre», en la cual se arrojan unos dados, mas no para intentar anular el azar, sino para concebirlo desde el ámbito de lo infinito (*l'Infinie*)<sup>366</sup>.

Un infinito, empero, que no puede compararse al que regía en la poesía de Novalis; el infinito de Mallarmé no es el infinito del espacio nocturno o de los abismos cósmicos; se despliega en el espacio propio del lenguaje: es el infinito de la infinita posibilidad de la forma poética en su inagotable retorno sobre sí misma. Un infinito inoculado en el propio sentido poético, en la *inagotabilidad* de sus emanaciones semánticas.

La gran poesía de Mallarmé se inicia por tanto en el instante en que, desde la vivencia de la nada, la palabra poética, habiendo renunciado a la fundación de un *absoluto*, se reapropia de sí misma para consagrarse a la creación de sus «ficciones» (*fictions*), en el espacio de una «virtualidad» (*virtualité*) que es sin embargo trasposición (*Transposition*) de la realidad misma<sup>367</sup>. La *transposition* mallarmeana no es simple paso de la cosa material y fenoménica a la palabra: surge de la radical confianza de que es en el verbo poético donde la realidad verdaderamente se manifiesta en todas sus

---

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>365</sup> Para la influencia de René Descartes en Mallarmé *vid.* Bertrand Marchal, op. cit., p. 83 y ss.

<sup>366</sup> *Igitur*, *Œuvres complètes*, ed. cit., p. 442. Un infinito «fixé» (fijado), matiza Mallarmé, en los efectos incontrolables y autorreflexivos del lenguaje.

<sup>367</sup> Para el concepto de «ficción» en Mallarmé, *Divagations*, ed. cit., 656; para «virtualidad», *vid.*, *ibid.*, p. 368; para «transposición», *ibid.*, p. 366.

posibilidades; la «*notion pure*» de la palabra lleva a lo real hasta su génesis, lo capta en el esplendor de múltiples efectos y sugerencias que el poema fija al mismo tiempo que mantiene en continua vivacidad. La poesía no *representa* lo real, sino que se da como *efecto* mismo de dicha realidad (efecto estructural, musical, icónico) y espacio donde establecer nuevas virtualidades de sentido, aun a sabiendas de que se trata tan sólo de «gloriosas mentiras». Con Mallarmé, como ha expresado Peter Szondi, «la poesía se separa de la imitación para tender hacia la creación»<sup>368</sup>.

Muchos de los poemas de madurez de Mallarmé presentan en consecuencia una estructura pareja que podría definirse como una suerte de *génesis invertido*: poemas que se inician por una aniquilación o des-creación de la realidad para suscitar, en el centro de ese vacío, la génesis del propio sentido poético. Así el último texto del llamado «Triptyque», donde a un ámbito negado («*absence éternelle de lit*») le sigue el espacio interior de un instrumento musical:

*Mais, chez qui du rêve se dore  
tristement dort une mandore  
au creux néant musicien*

*telle que vers quelque fenêtre  
selon nul ventre que le sien,  
filial on aurait pu naître*<sup>369</sup>.

Esa *mandore* que ofrece su vacío («*creux néant musicien*») como un vientre donde *podría* haberse producido virtualmente un nacimiento, es en definitiva la poesía misma, despojada de referentes ontoteológicos, capaz de generarse como «*nada-músico*» y extraer de su inanidad la génesis de nuevos sentidos aún no alumbrados. Nuevos sentidos que, aun «mentira», «ficción» o «virtualidad», se establecen como conquista pura de la palabra poética después de haber «derribado» a Dios y haberse sometido a la total ascesis de la nada. La poesía es así el espacio de lo aún por nacer, el ámbito de la infinita posibilidad, donde la realidad es remitida a la gravedad e inminencia de lo que aún infinitamente *no es*. Por ello, la negatividad no representa en

<sup>368</sup> Peter Szondi, «Sept leçons sur Hérodiade», *Poésies et poétiques de la Modernité*, (ed. Mayotte Bollack) Lille : Presses universitaires de Lille, 1982, p.123.

<sup>369</sup> Mallarmé, op. cit., p. 74. Trad. : «Pero en quien de sueño se dora / duerme triste una mandolina / de hueca nada musical / Tal que hacia alguna ventana / según sólo su vientre / Filial se habría podido nacer».

Mallarmé el efecto desolador de un pesimismo existencial. La frustración de una falta de basamento existencial para un lenguaje amenazado por la nada se equilibra tanto con el movimiento de fijación luminosa de la palabra («Sonnet en -ix»), como con la remisión a la infinita posibilidad de lo aún no nacido («Triptyque»). La labor poética invierte la negación hacia sus posibilidades generatrices, la hace «*ivresse de renaître*»<sup>370</sup>. Tanto la poesía de Paz como la de Valente conciben el ámbito de la nada como pura potencialidad, pero será sobre todo el español, en su intensa búsqueda de una *antepalabra*, quien sondee en la experiencia poética el espacio de lo preformal, de la inminencia de toda forma, donde lo real es remitido a la infinita otredad de lo que aún no es.

La nada es, pues, en Mallarmé la vía hacia una posible fecundación que tiene lugar en el propio surgir de la palabra poética. El mismo proceso recorre el desarrollo de *Les nocces de Hérodias*, esta vez en la forma de una muerte y una resurrección «desplazada»: será la sangre del sacrificio de Juan Bautista, confundida con el rojo del crepúsculo, el líquido *bautismal* que suscite la apertura definitiva de Herodías a la vida, y de algún modo, su verdadero renacimiento<sup>371</sup>.

Dialéctica crepuscular de la luz y la noche, reapropiación de la palabra después de la vivencia desértica de la nada, la poesía de Mallarmé parte del sacrificio de toda certidumbre (la existencia de un *referente*, de un *yo*, de un *mundo*) para fijar, en un espacio ya genuinamente poético, la epifanía de una «noción pura» de la realidad. Mas no es dable concebir este anhelo bajo la especie de ningún platonismo: «Idea» o «noción pura», la poesía de Mallarmé no busca un mundo *inteligible* como finalidad hacia el que trasponer lo real, sino que se detiene en el proceso mismo, en ese «suspens d'un acte inachevé», lugar de la música poética, espacio de lo que R. G. Cohn ha llamado «antisíntesis»<sup>372</sup>: ámbito propio de la poesía, en el que las cosas se abren a las innumerables posibilidades de la virtualidad de la palabra. Ámbito que sustituye los criterios de verdad ontoteológica por los de un (im-)posible puramente artístico que, aun afirmado como mentira o simulacro, nos ofrece la *presencia real* de su belleza.

<sup>370</sup> «Le pitre chatié», op. cit., p. 31.

<sup>371</sup> Para una lectura detallada de todo el ciclo de Herodiade, *vid.* Peter Szondi, op. cit. Szondi comenta a este propósito que el título definitivo de la obra, *Les nocces d'Hérodias*, refiere a la unión de la mirada de la doncella con la mirada del profeta en el momento de su decapitación. Ello provoca «la metamorfosis de Herodías de doncella a mujer, en un nivel superior que se instaura gracias a unas bodas (*nocces*) que son la muerte de Juan Bautista», p. 117.

<sup>372</sup> Cit. por Jean-Pierre Richard, op. cit. p. 340.

De este modo, Mallarmé parece interiorizar en el proceso mismo de la palabra poética esa «logique de l'absurde» a la que hacía referencia su admirado Baudelaire: un «au delà» sigue actuando en la poesía pero a manera de «jeu» (juego) y «moteur» (motor) de la actividad artística: «En vue qu'une attirance supérieur comme d'un vide, nous avons droit, le tirant de nous par l'ennui à l'égard des choses si elles s'établissent solides et prépondérantes –éperdument les détache jusqu'à s'en remplir et aussi les douer de resplendissement, à travers l'espace vacant, en des fêtes à volonté et solitaires»<sup>373</sup>.

La labor poética no puede, pues, prescindir de esta «attirance supérieur», de un «au-delà» que sin embargo no es exterior a la palabra sino que se produce emanado por la palabra poética misma y en cierto modo «exigido» por ella. Así, si la poesía de Mallarmé parte, apuntaba Steiner, de un «nihilismo ontológico», fuera de ser ello la justificación de una noción «débil» de la palabra como «ausencia real», resulta, bien al contrario, la afirmación de un espacio genuino de la poesía frente a la filosofía y sus criterios de verdad, frente a la religión y sus dogmas de fe. La «Littérature» existe, escribe Mallarmé, «à l'exclusion de tout»<sup>374</sup> y preserva así, como ha escrito Hugo Friedrich, «la más alta posibilidad en el seno de lo imposible»<sup>375</sup>.

La *reapropiación* de la palabra poética acarrea la abolición de toda exterioridad ajena a la proyectada en el espacio que ella misma inaugura. Si la trascendencia de los fundamentos ontoteológicos se sume definitivamente en la sombra, la palabra poética descubre en sí misma una alteridad inscrita en su propio despliegue creador, como si constituyera el núcleo ardiente de uno de esos astros en luz que pueblan los poemas del autor de *Hérodias*, o se remitiera al ámbito de la Cábala, en la cual las palabras, como materia enigmática, cultivan la virtual infinitud de sus recurrencias y figuraciones.

Con Mallarmé, y frente a términos como «Dios» o los «dioses», la palabra «divinidad» adquiere una poderosa resonancia, cuyos límites se mezclan y confunden al mismo tiempo con los ecos de la palabra «poesía». En la traducción por encargo de una obra inglesa de vulgarización mitológica, *Manual of Mythology*, de George W. Cox, demuestra Mallarmé, a través de las modificaciones que voluntariamente opera al traducir el término *God* («Dios»), su comprensión implícita de lo divino. Si Cox escribe

<sup>373</sup> «La musique et les lettres», op. cit., p. 647. Trad.: «En vista de una atracción superior como de un vacío, tenemos derecho, sacándolo de nosotros por el tedio de las cosas cuando se establecen sólidas y preponderantes, violentamente las suelta hasta llenarse de ellas y también dotarlas de resplandor, por el espacio vacante, en fiestas a voluntad y solitarias»

<sup>374</sup> *Ibid.*, p. 646.

<sup>375</sup> Friedrich, op. cit., p. 185.

sobre Zeus: «Zeus was a mere name by which they might speak of Him in whom we live, and move, and have our being», Mallarmé traduce: «Zeus était un pur nom, à la faveur de quoi il leur fût possible de parler de la divinité, inscrite au fond de notre être»<sup>376</sup>.

Con Mallarmé tiene lugar la consumación de ese proceso de interiorización de lo divino en la palabra poética que vimos iniciarse en el romanticismo. El poeta francés, eliminando por completo todo rastro de presencia exterior de Dios, concentra en *el misterio de la letra* el vínculo con ese fondo abismal donde la experiencia de la alteridad de la palabra como infinitud potencial de sus sentidos, se inscribe. No hay que olvidar el proyecto de tesis que el poeta dejó irrealizado y cuyo esbozo hermanaba el estudio de la lingüística y de diversas religiones bajo el título de *De divinitate*<sup>377</sup>.

La desaparición del ídolo ontoteológico abre un vacío que sólo la palabra poética puede ocupar: en el final de toda «metaphisique», Mallarmé hace aparecer la «pyrothecmique» de la palabra, «fuego de artificio» capaz de realizar la «réjouissance idéale»<sup>378</sup>, testimonio inmediato de esa «divinité de l'Intelligence» o «spiritualité de l'âme»<sup>379</sup> que se recoge en la interioridad más preciosa y sagrada del ser humano.

Ciertamente, aunque Mallarmé aprendió mucho de las obras de estudiosos como Max Müller, que pretendieron encontrar el origen de las diversas mitologías en el propio lenguaje, basándose esencialmente en el binomio *Nomen-Numen*<sup>380</sup>, no hemos de buscar ahí, ni en sus estudios de mitología comparada acerca del arquetipo solar y su expresión en las distintas religiones, el sentido de esa «divinidad inscrita en el fondo de nuestro ser».

Es en las letras mismas, en el misterio de sus correspondencias, en el espesor material de su escritura, en el efecto inmediato de su música, donde se forja el vínculo con lo divino, desde esa «piété aux vingt-quatre lettres» donde se alcanza «par le miracle de l'infinité, fixée en quelque langue la sienne, puis un sens pour leurs symétries, action, reflet, jusqu'à une transfiguration en le terme surnaturel qu'est le vers»<sup>381</sup>.

---

<sup>376</sup> «Les dieux antiques», op. cit., p. 1185. Trad.: «Zeus era un puro nombre, gracias al cual les fue posible hablar de la divinidad, inscrita al fondo de nuestro ser».

<sup>377</sup> Para el tema de la tesis de Mallarmé, *vid.* Marchal, op. cit., p. 98 y ss.

<sup>378</sup> «La musique et les lettres», Mallarmé, op. cit., p. 655

<sup>379</sup> «Notes», op. cit., p. 855

<sup>380</sup> Cfr., Marchal, op. cit., p. 115 y ss.

<sup>381</sup> «La musique et les lettres», Mallarmé, op. cit., p. 646. Trad.: «por el milagro de la infinitud, fijada en alguna lengua suya, después un sentido para sus simetrías, acción, reflejo, hasta una transfiguración en el término sobrenatural que es el verso».



La divinidad, escribirá Mallarmé en «Catholicisme», «jamais n'est que Soi»<sup>382</sup>. No obstante, ello no quiere decir que el lenguaje logre acceder a ese «Soi» o «fondo de nuestro ser». Mallarmé escribe ya desde la ausencia de una lengua «suprême», consciente de la imperfección babélica que «empêche personne de proférer les mots qui, sinon se trouveraient, par une frappe unique, elle-même matériellement la vérité»<sup>383</sup>. Ese «Soi» permanece no expresado pero en el fondo del lenguaje mismo, como la negrura de la tinta que reposa en el tintero y funda la existencia *material* de las palabras, invirtiendo el juego de contrastes que permite la visibilidad del «alphabet des astres»: el acto de escribir se concibe vinculado a la opacidad irreductible de un significante oculto, perseguido incansablemente en «noir sur blanc» pues «Il doit y avoir quelque chose d'occulte au fond de tous, je crois décidément à quelque chose d'abcons, signifiant fermé et caché, qui habite le commun»<sup>384</sup>. No otra es la naturaleza del hermetismo de Mallarmé, incardinado en el fondo de una lengua poética que debe figurar los efectos de un misterio cuya sola *epifanía* es la existencia del propio poema, fuera del cual no hay nada.

Así pues, el ámbito de la «divinidad» ha venido a recogerse en la escritura, como fondo abismal e inagotable del espíritu humano del que emerge la génesis del lenguaje poético y la «notion pure» de un mundo. Lo trascendente está, por así decir, instilado en el lenguaje mismo, en ese «au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole»<sup>385</sup>. Ninguna poesía más atenta que la de Mallarmé a los pequeños detalles de la realidad material –joyas, abanicos, tejidos– y a su despliegue en el poema, como si quisiera mostrar que el cumplimiento verbal de cada «bibelot» esconde un impensado «au-delà» activado por la palabra poética. Ninguna poesía, no obstante, menos *visionaria* que la de Mallarmé: poesía que él deseaba, como escribe en el famoso poema «Prose», «de vue, non de visions»<sup>386</sup>; poesía, pues, *antiescapista* que pretende *hundirse* en la realidad misma tomando de esta no sólo su despliegue fenoménico sino la riqueza de su *posibilidad*, de sus secretas inminencias.

La aspiración a la unidad, principio activo de gran presencia en la poesía romántica, perdura, con todo, en la concepción mallarmeana de un «Libro» que sería

<sup>382</sup> «Catholicisme», op. cit., p. 391.

<sup>383</sup> «Crise de vers», *ibid.*, p. 364. Trad. : «...impide a nadie proferir las palabras que si no se encontrarían, por un golpe único, ella misma materialmente la verdad».

<sup>384</sup> «Le mystère dans les lettres», *ibid.*, p. 383. Trad. : «Debe haber algo oculto al fondo de todos, creo decididamente en algo abscóndito, significante cerrado y escondido que habita al común».

<sup>385</sup> Carta a Edmund Gosse del 23 de febrero de 1893, *Correspondance*, p. 614.

<sup>386</sup> «Prose (pour Des Esseintes)», op. cit., p. 56.

«l'explication orphique de la Terre»<sup>387</sup>: una obra entrevista por Mallarmé como la coronación de su itinerario, fruto acaso de una nueva confianza en la poesía que le impulsa a afirmar que «rien ne demeurer sans être proféré»<sup>388</sup>. Para Mallarmé es necesario «nier l'indicible, qui ment»<sup>389</sup>. El juego de las posibilidades virtuales de la poesía puede, a través del «Libro» y sus sesiones de lectura colectiva integrarse en un nuevo ceremonial que representaría una suerte de consumado cumplimiento de la palabra poética. Si por una parte el proyecto del «Libro» responde a la finalidad de raigambre romántica de ser «l'explication orphique de la Terre», por otro, como ha sabido ver Maurice Blanchot en un ensayo ya clásico<sup>390</sup>, se trata ante todo de una obra concebida, en palabras de Mallarmé, desde la «disparition elocutoire de l'auteur» que ha de tener lugar exclusivamente como «volume impersonifié», cuyo rasgo más característico es que «fait, étant», «hace, siendo»<sup>391</sup>. La obra deviene una suerte de culto de la palabra poética puesta en acto que pretende recoger en sí las posibilidades de la realidad e intentar someterlas a una estructura general. El fragmentarismo y el inacabamiento de este proyecto dan cuenta de cómo Mallarmé afirma siempre su obra en el terreno movedizo de lo imposible.

De nuevo el azar, inevitable, constituye ciertamente la clave de uno de los últimos textos del poeta, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, obra a la que Octavio Paz considera en su epílogo a *El arco y la lira*, «Los signos en rotación», como la iniciadora de un nuevo período en la poesía moderna (AL, I: 327), tanto por sus innovaciones tipográficas como por lo que se refiere a su condición de «poema crítico» o poema que «contiene su propia negación» (AL, I: 329): tiende hacia la totalidad pero se dispersa en múltiples fragmentos, pretende recoger una imagen plenaria del universo y se revela como un puñado de signos. Resulta significativo, a este respecto, cómo el fracaso de la antigua pretensión metafísica del lenguaje se expresa en *Un coup de dés* a través de la imagen del *naufregio* que ya consideramos en el *Primero sueño* de Juana de Asbaje.

Como poema crítico, *Un coup de dés* es el resultado de una problematización de las relaciones entre la palabra poética y el absoluto metafísico que en la obra de Mallarmé adquiere una relevancia clave: si ya no es posible una palabra absoluta o una

<sup>387</sup> «Autobiographie», op. cit., p. 663.

<sup>388</sup> «Crise de vers», op. cit., p. 367. Trad. : «Nada quedará sin ser proferido».

<sup>389</sup> «La musique et les lettres», op. cit., p. 653. Trad. : «Negar lo indecible, que miente».

<sup>390</sup> Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris : Folio Gallimard, 1986, p. 310-311.

<sup>391</sup> «Crise de vers», op. cit., p. 366 y «Quant au livre», *ibid.*, p. 372 respectivamente.

lengua suprema, sino la emanación espontánea, fragmentaria y azarosa de la palabra del hombre, no queda sino la celebración de este evento inagotable del lenguaje y de la infinitud virtual de sus posibilidades inherentes, lo que Paz determina como «la afirmación plenaria de la soberanía de la palabra» (AL, I: 331).

Más adelante podremos valorar el vínculo entre Mallarmé y Paz en lo que se refiere a la concepción de un «poema crítico»: vínculo que parte también, como veremos, de un heredado conflicto entre la palabra poética y la aspiración a un decir de lo absoluto que constituye en el poeta mexicano su tendencia a la representación del acallamiento de la palabra.

En el fondo de la escritura mallarmeana, escribe Jean-Pierre Richard, siempre habría estado el deseo de «se percevoir simple, infiniment sur la terre»<sup>392</sup>. Apropiarse en última instancia, de un espacio en el que pudiera recogerse la «pureza presente» (*purété présente*) de las cosas<sup>393</sup>. Ese espacio es el lugar en el que la palabra poética descubre, como inmanencia material de la propia palabra humana, consciente de su fragilidad y también del fondo insondable que la funda y constituye, el ámbito de lo potencial y lo negativo o apofático resultado de la crisis de la divinidad.

### 1.3.9. Hacia un *dios del venir* : la poesía de Rainer Maria Rilke

José Ángel Valente dedicó su artículo «Rainer Maria Rilke: el espacio de la revelación», publicado en *Índice* en 1966, a reconstruir la relación del autor de las *Elegías de Duino* con España y la huella que sus viajes a Toledo y a Ronda dejaron en su poesía como espacios de una sacralidad reveladora en la que Rilke ansiaba radicar su obra. Búsqueda de un «lugar del espíritu» en un contexto histórico que hacía cada vez más difícil el esfuerzo de «totalización poética» (PT: 270) que constituía su principal tentativa.

Una totalización poética concebida como una plena identificación de la búsqueda estética y la búsqueda religiosa de la divinidad en ese ámbito abierto por Mallarmé en el centro de la inmanencia poética. Valente se refirió con respecto a Rilke a su «continuo peregrinar hacia el hallazgo presentido, inminente, que acaso no fue plenario jamás» (PT: 270). Hay, en efecto, un impulso de búsqueda en Rilke de algo hacia lo cual la palabra poética es fragmentaria mediación. Algo que la palabra poética

---

<sup>392</sup> Richard, op. cit., p. 605.

<sup>393</sup> «Notes», op. cit. p. 853.

sólo acierta a vislumbrar desde sus centros posibilitantes: una experiencia de la divinidad concebida como objetivo último e inalcanzable hacia cuya perfección tiende la obra artística. El esfuerzo mallarmeano hacia lo imposible se produce en Rilke de manera menos absoluta, en la medida en que la poesía del autor checo es siempre mediadora hacia una plenitud proyectada hacia un horizonte de futuro y en ella la experiencia de la nada no adquiere análoga relevancia<sup>394</sup>.

En sus célebres *Cartas a un joven poeta*, Rilke reflexiona sobre la divinidad y defiende la noción de un dios futuro, «venidero» (*Kommende*), hacia el cual el creador debe trabajar. Dios no es, pues, algo ganado en la creencia o asegurado por ella, sino un estadio final, el «fruto final de un árbol del que somos las hojas». Dios, como estado de total plenitud, es siempre «el último», el resultado de una labor que el hombre debe acometer: «como las abejas recogen la miel, sacamos de toda cosa lo más dulce y Lo construimos (*bauen*)»<sup>395</sup>.

Concepción de un dios creado o recreado a través de la obra artística, se hace preciso señalar cómo se asimila el hombre al *creador* en el pensamiento de Rilke, cómo frente a la divinidad no es posible sostener *creencias* sino *creaciones*. El dios de Rilke vive siempre sostenido en la inminencia de la palabra poética, como constitución, asimismo, de una ética de la palabra que se resuelve en proceso de *interiorización* verbal del mundo a través de la poesía.

En una de sus primeros grandes ciclos líricos, reunido bajo el título de *El libro de horas* (1905), Rilke profundiza ya en esta especial coalescencia entre poesía y divinidad. El libro se inspira en los devocionarios para orar a lo largo del día en uso desde el siglo XIII, pero el Dios al que se dirigen sus poemas poco tiene que ver con las imágenes que desde la tradición bíblica acompañaron al Dios del cristianismo. La organicidad de los poemas que componen *El libro de horas* procede también de un fondo común que a manera de hilo conductor los relaciona unos con otros: las experiencias de un monje pintor de iconos en la soledad de su celda de cuyo trabajo creador dan cuenta los propios poemas como si fueran las versiones verbales de sus pinturas, o mejor, del *llegar a ser* de sus formas. El Dios de *El libro de horas* es el

---

<sup>394</sup> Dianna Niebylski señala que Rilke, sin embargo, llegó a conocer sólo superficialmente la obra del poeta francés: «Surprisingly, Rilke does not seem to have been known Mallarmé's works well, despite his acquaintance with the poet Paul Valéry, Mallarmé's most devoted and most famous student. It was probably through Valéry that Rilke came to know Mallarmé at all (he did translate two of Mallarmé's poems)», «Rilke: Poetic Speech as the Celebration of Being», *The poem on the edge of the word. The limits of language and the uses of silence in the Poetry of Mallarmé, Rilke and Vallejo*, New York: Peter Lang, 1993, p. 125.

<sup>395</sup> Rainer Maria Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Paris: Le livre de poche, 1998, p.87.

resultado nunca del todo conseguido, nunca apurado hasta su última perfección del trabajo estético del hombre. En un poema de la primera parte de dicha obra («El libro de la vida monástica»), encontramos representado dicho proceso interminable de formación estético-verbal de Dios:

*Ich weiss: Du bist der Rätselhafte,  
Um den die Zeit in Zögern stand.  
O wie so schön ich dich erschaffte  
I einer Stunde, die mich straffte,  
In einer Hoffahrt meiner Hand. [...]*

*Ich kann mein Werk nicht überschaun  
Ud fühle doch: es steht vollendet.  
Aber, die Augen abgewendet,  
Will ich es immer wieder baun*<sup>396</sup>.

El poema da cuenta, como sucede en otros textos del mismo libro, de su propio *advenir* como obra artística y de la imposibilidad de su propio término o consumación como proyecto último de perfección hacia la que se encamina incansablemente. La palabra poética no designa, en rigor, a la divinidad: alumbrá más bien su ámbito en el despliegue del propio organismo ético-estético que el poema desenvuelve. El arte se convierte en mediación con la trascendencia a través de la propia fijación de sus formas. Formas nunca *absolutas* o *sagradas*, engañosas en cierto modo, en la medida en que por una parte tienden a un horizonte inalcanzable y por el otro, encuentran su razón de ser en la experiencia procesual que las constituye, ese deseo siempre renovado de *construir* como medio de mantenerse en contacto con el inacabable advenimiento de la trascendencia en su acceso a la forma estética.

Si el arte se constituye en mediación con la trascendencia, en el universo de las *Elegías de Duino*, ángeles y dioses parecen estar lejos y en todo caso resultan inasequibles al contacto del hombre, demasiado poderosos o terribles («*Todo ángel es terrible*») para su carácter mortal. La poesía de Valente regresará, como veremos, a la

---

<sup>396</sup> Rilke, *El libro de horas (Das Stunden-Buch)*, Traducción de Federico Bermúdez-Cañete, Madrid: Hiperión, 2005, p. 75-77. Trad.: «Yo sé que eres aquel, el enigmático, / en torno a quien el tiempo dudando se paraba. / Qué hermosísimo te he formado / en aquella hora que me hacía crecer / en el orgullo de mi mano[...] No puedo valorar, entera, mi obra, / aunque siento que está ya terminada. / Pero, apartada la mirada, / siempre de nuevo quiero construirla».

relación entre el hombre y el ángel en diálogo directo con las elegías rilkeanas. Frente a los dioses antiguos, las *Elegías* buscan el espacio propio del hombre y de su palabra:

*Fänden auch wir ein reines, verhaltenes, schmales  
Menschliches, einen unseren Streifen Fruchtlands  
zwischen Strom und Gestein. Denn das eigene Herz übersteigt uns  
noch immer wie jene*<sup>397</sup>.

Manifestación de ese «sobrepasarse» (*übersteigen*) de carácter divino que reside en el hombre y que funda su naturaleza contradictoria, su falta de «lugar», resulta la palabra poética, poseedora de la misión de *decir* el mundo, de extraer su belleza y convertirla en *interior*:

*Sind wir vielleicht hier, um zu sagen: Haus,  
Brücke, Brunnen, Tor, Krug, Obstbaum, Fenster, -  
höchstens: Säule, Turm.... aber zu sagen, verstehts,  
oh zu sagen so, wie selber die Dinge niemals  
innig meinten zu sein.*<sup>398</sup>

La poesía es búsqueda –escribe Rilke en la misma elegía– de la «palabra conseguida» capaz de celebrar y transformar la «existencia rebosante» del hombre en belleza. El hombre, como «corazón invisible» de la realidad, recibe por medio de la poesía dicha posibilidad, para Rilke salvadora, en la medida en que determina un destino creador llevado por un principio de perpetua superación<sup>399</sup>. El hombre, frente al destino superior del ángel, gana a través de la palabra poética la posibilidad de celebrar

---

<sup>397</sup> Rilke, Elegía II, *Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, Trad. de Eustaquio Barjau, Madrid: Cátedra, 2001, p. 72. Valente destaca cómo el viaje a Córdoba de Rilke suscitó su lectura del Corán y el hecho de que las formas angélicas que pueblan su poesía provinieran, según el autor, de una raigambre musulmana (PT: 279). Trad.: «Si encontráramos también nosotros algo humano puro, contenido, /estrecho, una franja nuestra de tierra fértil entre la corriente y la roca. / Pues nuestro propio corazón nos sigue sobrepasando como a aquellos».

<sup>398</sup> Elegía IX, *ibid.*, p. 112. Trad.: «Estamos tal vez aquí para decir: casa, puente, surtidor, puerta, cántaro, / árbol frutal, ventana, todo lo más columna, torre, pero para decir, compréndelo, / oh para decir así, como ni las mismas cosas en su intimidad pensaron ser».

<sup>399</sup> El símbolo del corazón adquiere profunda relevancia en la obra poética de Rilke. Según Hector Delfor Mandrioni el corazón en Rilke «como centro personal y órgano de la unidad del hombre es, además, el lugar donde se concentra y se eleva la totalidad de la creación. En esta interioridad es sentida y comprendida la totalidad de lo que es», Héctor Delfor Mandrioni, *Rilke y la búsqueda del fundamento*, Buenos Aires: Editorial Guadalupe, 1971, p. 284.

su ámbito propio, finito y perecedero para la trascendencia, pero centro al cabo de su vivir auténtico y centro asimismo de la labor poética:

*Preise dem Engel die Welt, nicht die unsägliche, ihm  
kannst du nicht großtun mit herrlich Erfühltem; im Weltall,  
wo er fühlender fühlt, bist du ein Neuling. Drum zeig  
ihm das Einfache, das, von Geschlecht zu Geschlechtern gestaltet,  
als ein Unsriges lebt, neben der Hand und im Blick.  
Sag ihm die Dinge*<sup>400</sup>.

Esta conciencia celebratoria guía también el camino poético de los *Sonetos a Orfeo*, donde ante la desasosegante finitud humana, la poesía se erige en vínculo entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, continuidad de la memoria humana y destino heredado de los ya desaparecidos, y por encima de todo, la máxima posibilidad que tiene el ser humano de experimentar el ámbito de lo divino a través de su propia creación en el poema. Es el soneto XXIV de la segunda parte del libro donde este proceso creador de lo divino cobra total expresión:

*Götter, wir planen sie erst in erkühnten Entwürfen,  
die uns das mürrische Schicksal wieder zerstört.  
Aber sie sind die Unsterblichen. Sehet, wir dürfen  
jenen erhorchen, der uns am Ende erhört*<sup>401</sup>.

---

<sup>400</sup> En el mismo sentido inmanencial, desde distintos parámetros de análisis, ha insistido Antonio Blanch a propósito del poeta checo: «Para Rilke toda la verdad del ser, toda su belleza, es inmanente a su existencia. Su predisposición “mística” no le llevará nunca a afirmar un ser trascendente en relación a los seres contingentes, sino sólo a presentir la trascendencia misteriosa que estos mismos seres ocultan en su propia esencia», *La trascendencia lírica, R.M. Rilke, J.R. Jiménez, T.S. Eliot*, Madrid: Narcea, 1981, p. 34. Señalaríamos, no obstante, que si la trascendencia en Rilke es, ciertamente, inmanencial, proyección de un horizonte, curso de un proceso, la inmanencia nunca podría concebirse como algo cerrado sobre sí mismo: es, por definición apertura y comunicación con lo otro, pese a que en Rilke, ese otro, radicado en la esfera del ángel, resulta inalcanzable. No obstante, el arte es una posibilidad de transmutación, conversión de lo visible en lo invisible, una constante traducción poética sin término fijo o definitivo que arraiga en ese impulso de sobrepasamiento que caracteriza al hombre. *Ibid.*, p. 112. Trad.: «Celebra para el ángel el mundo, no el inefable, ante él / no puedes presumir del esplendor de lo que has sentido; / en el Universo, / donde él, más sensible, siente, eres tú un novicio. / Por esto muéstrale / lo sencillo, lo que configurado de generación en generación, / vive como cosa nuestra, junto a la mano y en la mirada. / Dile las cosas».

<sup>401</sup> *Ibid.*, p. 202. Trad.: «¡Dioses!, los planeamos primero en proyectos osados, / luego el hosco destino los echa por tierra. / Mas ellos no mueren. Mirad, nosotros podemos / a aquel escuchar que al fin nos escucha».

La creación artística representa el dominio donde adquieren forma todas las posibilidades del ser y hacia el cual se proyecta la sobreabundancia propia del destino del hombre en la fundación de una instancia más elevada. Así, el soneto IV de la segunda parte encarna el alumbramiento de una criatura fantástica, un unicornio, cuya posibilidad de ser adviene con la configuración de la propia forma poética.<sup>402</sup>

El fondo inagotable de la creatividad humana integra para Rilke lo existente y lo aún no advenido a la existencia, las cosas del mundo y los perfiles todavía borrosos de una trascendencia que todavía no ha ingresado en la esfera del ser. Así también el dios rilkeano adquiere un carácter paradójico, entre lo terrible y lo salvador, por razón de ser originado en el hombre y *superación* del hombre al mismo tiempo, testimonio de ese continuo «sobrepasarse» que signa la existencia del creador, establecido a través de su propia concepción procesual, siempre fragmentaria, necesitada de la tarea artística que lo erige en horizonte inalcanzable y temible. La poesía se convierte en *escucha*, «*templo en el oído*» (*Tempel im Gehör*)<sup>403</sup>, transformación de lo real hacia sus posibilidades impensadas, mas siempre con el trasfondo trágico de la finitud del hombre, de la índole única e irrevocable de la realidad («*una vez cada cosa, sólo una vez*», «*Ein Mal jedes, nur ein Mal*»<sup>404</sup>).

La comprensión procesual del vínculo entre palabra poética y trascendencia no se agota exclusivamente en la poesía de Rilke: más adelante tendremos la posibilidad de explorar tanto su continuidad como sus antecedentes en el campo de la mística. Una tarea que emprenderemos a través del comentario de la poesía última de Juan Ramón Jiménez, de su «*dios del venir*», de tan inclinada afinidad rilkeana. Será preciso asimismo dar cuenta de cómo Valente concibe la relación entre palabra y experiencia mística a la manera de una «dinámica del sobrepasamiento sin término» (VP: 209), como el poeta escribe en su ensayo «*Verbum absconditum*», y en qué medida dicha concepción se refleja en su obra poética.

El dios futuro o *del venir* al que Rilke se aproxima en su obra poética no es por tanto una forma acabada y fija de lo divino sino el resultado de una crisis de la divinidad que ha replegado el ámbito de la trascendencia al sondeo de las posibilidades creadoras de la palabra, en su procesual advenimiento creador y en la alteridad posibilitante de

---

<sup>402</sup> Trad.: «En verdad, no existía. Pero porque lo amaron / llegó a ser un animal puro [...] // No lo alimentaban con grano, / únicamente con la posibilidad de ser. / Y esta le dio tal fuerza al animal // que de su frente salió un cuerno. Un solo cuerno. / A una doncella se acercó él, blanco, / y fue en el espejo de plata y en ella».

<sup>403</sup> Soneto I, I, *ibid.*, p. 130.

<sup>404</sup> Elegía IX, *ibid.*, p. 110.



todo aquello que no siendo aún, gravita desde su diferencia en un espacio que si el poema no incorpora sin embargo señala como futuro cumplimiento.

Rilke prosigue, pues, un camino que, iniciado con el Romanticismo, vive la crisis de las imágenes tradicionales de la divinidad como un espacio de creación cuyo eje es el lenguaje poético. Divinidad que es ante todo fondo inagotable de dicho proceso creador, vivida a partir de Mallarmé como enigma de la infinitud de la conciencia poética del hombre y con Rilke, como horizonte de toda poesía.

### 1.3.10. Juan Ramón Jiménez: «Un dios posible por la poesía»

La relevancia de Juan Ramón Jiménez para la tradición de la Modernidad en España queda manifiesta en las lecturas críticas que del poeta de Moguer realizaron Octavio Paz y José Ángel Valente. Ambos coincidieron en situar su poesía como culminación del simbolismo poético en la tradición hispánica<sup>405</sup>.

Pero sin duda resulta más revelador referirse a cómo Valente modifica su enjuiciamiento crítico sobre el autor de *Espacio* y en qué medida dicho cambio de parecer se incardina en el curso de su propia poética. En el artículo «J.R.J. en la evolución poética del medio siglo», publicado por primera vez en la revista madrileña *Índice* en 1957 y editado en *Las palabras de la tribu*, el poeta no se distancia de ciertos prejuicios de carácter general y gravitación cernudiana, como ha señalado Andrés Sánchez Robayna<sup>406</sup>, que privilegian la visión de un Juan Ramón limitado por un simbolismo entendido como «dogmática proclamación del yo como reino único» (PT: 100). El simbolismo constituye, ante todo, para Valente, culminación de la romántica exaltación del sujeto poético. Frente al poeta de Moguer radica a Antonio Machado, que desde sus inicios simbolistas supo evolucionar hacia «una nueva sentimentalidad» definida por una apertura a «la real existencia del prójimo» y «busca de un *tú esencial*» (PT: 101). En 1999, sin embargo, Valente declaraba en una entrevista que «la gran figura poética del siglo, con toda la admiración que tengo por Antonio Machado, es Juan Ramón Jiménez». Previamente, el poeta había reeditado en *Las palabras de la tribu* su temprano artículo sobre Juan Ramón reconociendo la insuficiencia de su lectura

---

<sup>405</sup> Para Paz, Juan Ramón Jiménez «es el simbolismo en lengua española» (AL, I: 133); Valente afirma del poeta que «los puntos centrales de la visión del mundo, de sí mismo y de las cosas, sobre los que la poesía de J.R.J. se apoya pertenecen en lo fundamental al simbolismo, entendido éste como una actitud mental y sentimental típica del hombre del 900, más que como una simple escuela literaria» (PT: 95).

<sup>406</sup> «Introducción» a OC, I: 25-26.

de aquel tiempo y el hecho de que «el último Juan Ramón no fue asimilado ni siquiera por los que éramos más jóvenes»<sup>407</sup>. En efecto, no hay rastro en el artículo referido de mención a los últimos libros del poeta y entre ellos acaso al más importante de ellos: *Dios deseado y deseante*. Valente situó, empero, una cita de dicho poemario, «*dios del venir te siento entre mis manos*», en la cabecera de su último libro, *Fragmentos de un libro futuro*. Explicitaba con ello el substancial cambio en su manera de acercarse a la poesía de Juan Ramón y la definitiva preferencia por la obra última del poeta, salvada así de su lectura primera demasiado limitada por un punto de vista hostil a las derivas más marcadamente simbolistas de Juan Ramón. Análoga preferencia mostró a su vez Octavio Paz ya en su ensayo *El arco y la lira* por el último tramo creador del poeta y esencialmente por su poema largo *Espacio*. Parangonado a Yeats, Juan Ramón es para Paz «un poeta que escribe sus mejores obras en sus años últimos: su carrera hacia la muerte fue carrera hacia la juventud poética» (AL, I: 132).

Hay que plantearse, por tanto, qué rasgos de la última obra de Juan Ramón enlazan de manera directa tanto con las preferencias críticas de Paz como de Valente, éste último tan abiertamente situado bajo la gravitación del «dios del venir» juanramoniano en el final de su obra. Preciso es destacar, en principio, la afinidad de las concepciones rilkeanas de la divinidad con los últimos libros de Juan Ramón Jiménez, y sobre todo en el más notable de todos ellos, *Dios deseado y deseante*, basada en la identificación entre búsqueda estética y búsqueda religiosa, donde el poema se produce como itinerario hacia «un dios posible por la poesía», como explica el propio Juan Ramón en el prólogo del libro en 1949.<sup>408</sup>

Como ha escrito Gastón Baquero, Juan Ramón «hace coincidir al *dios deseante* con la realización de la belleza»<sup>409</sup>. La poesía de Juan Ramón se convierte en una vía de búsqueda y *creación* de lo religioso: «lo poético lo considero como profundamente

---

<sup>407</sup> Ambas citas se deben a Sánchez Robayna, *ibidem*.

<sup>408</sup> «Y pensé entonces que el camino hacia un dios era el mismo que cualquier camino vocativo, el mío de escritor poético, en este caso; que todo mi avance poético en la poesía era avance hacia dios, porque estaba creando un mundo del cual había de ser el fin un dios. Y comprendí que el fin de mi vocación y de mi vida era esta aludida conciencia mejor bella, es decir jeneral, puesto que para mí todo es o puede ser belleza y poesía, espresión de la belleza», Juan Ramón Jiménez, *Lírica de una Atlántida* (1936-1954), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999, p. 260. Antonio Blanch señala, sin entrar a definirla en profundidad, la relación de afinidad entre Rilke y Juan Ramón en los siguientes términos: en Rilke se lleva a cabo «un cántico del más allá, misteriosamente abierto en el seno de la existencia concreta de las cosas; en Juan Ramón Jiménez llegará también la plenitud de su vocación poética con la experiencia súbita de la armonía total entre su conciencia y el universo», op. cit., p. 37. Consideramos que la cercanía entre ambos poetas radica en su comprensión de la actividad poética como la consecución gerundiva y procesual de una perfección espiritual-estética que es experiencia directa de la trascendencia.

<sup>409</sup> Gastón Baquero, *Eternidad de Juan Ramón Jiménez*, Madrid: Huerga y Fierro, 2003, p. 45.

religioso, esa religión inmanente sin credo absoluto que yo siempre he profesado»<sup>410</sup>. Camino de creación de lo religioso que el poeta había venido preparando desde los orígenes de su trabajo lírico, pues toda su obra le aparece al final de su vida como «una sucesión de encuentro con una idea de dios»<sup>411</sup>.

La comprensión del espacio poético como un ámbito del crearse de dios se constituye desde la experiencia gozosa del advenir de la palabra poética y de su encarnación en una forma determinada. Llegada de la palabra y nacimiento de la forma poética que Juan Ramón había ya celebrado en libros precedentes, como propedéutica para ese *venir* de dios que configura la instigación fundamental de *Dios deseado y deseante*<sup>412</sup>.

Advenimiento de la palabra desde una totalidad que determina su condición de *inmanente* como presencia segura de lo real, la poesía significa para Juan Ramón la posibilidad de llevar la experiencia sensorial de la realidad hasta un culmen o plenitud representada por la conciencia del hombre y su encarnación en la forma artística. Conciencia que convierte a todo hombre en un creador frente a un mundo natural que busca y requiere de su capacidad para recibirlo y elevarlo al nivel de la interioridad humana, ámbito asimismo de la elaboración artística. En *Espacio*, uno de los poemas más relevantes de la última etapa de Juan Ramón, publicado íntegramente por primera vez en 1954, el poeta explora este vínculo esencial entre la realidad y el hombre a través de la conciencia:

*Pero si yo no estoy aquí con mis cinco sentidos, ni el mar ni el viento son viento  
ni mar; no están gozando viento y mar si no los veo, si no los digo y lo escribo*

---

<sup>410</sup> *Ibid.*, p. 259.

<sup>411</sup> *Ibidem*. Francisco Garfias ha marcado las distancias entre el dios de Juan Ramón y el dios del catolicismo que el poeta profesó en su niñez y primera juventud, mencionando lo que considera «limitaciones teológicas» del poeta (Francisco Garfias, *La idea de Dios en Juan Ramón Jiménez*, Moguer: Fundación Juan Ramón Jiménez, 2002, p. 17). Habría que pensar que es precisamente el rechazo voluntario de lo teológico y no una limitación, lo que lo distancia de preconcebidas experiencias y lo abre a las posibilidades creadoras que, rompiendo todo molde teológico, dan lugar a los grandes poemas de la última etapa del autor.

<sup>412</sup> Así en uno de los poemas que forman su libro *La estación total con las canciones de la nueva luz* (1923-1936) podemos leer: «Puede olvidar, callar, gritar entonces dentro / la palabra que llega del redondo todo, / redondo todo solo; / que el centro escucha en círculo / resuelto desde siempre y para siempre; / que permanece leve y firme sobre todo; / la vibrante palabra muda, / la inmanente, / única flor que no se dobla, / única luz que no se extingue, / única ola sin fracaso», *Obra poética*, I, Madrid: Espasa Calpe, p. 959.

*que lo están. Nada es la realidad sin el Destino de una conciencia que la realiza.*<sup>413</sup>

La conciencia del hombre, entendida en el sentido juanramoniano, es inacabable y gerundivo cumplimiento, siempre realizándose, en un proceso constante de encarnación de la forma poética. El lenguaje recoge en sí todas las posibilidades culminadoras de la realidad, opera una suerte de transfiguración salvífica en la inmanencia llevada al esplendor a través del trabajo de la conciencia en la forma poética. En el poema que cierra *En el otro costado*, «¿Al fin poetas?», la experiencia de la muerte como potenciación de la temporalidad única de la inmanencia integra en sí una confianza en el enigmático trabajo verbal de la poesía y en el llegar de una lengua transfiguradora, última, «*lengua de fuego*»:

*Lengua de nuestro mítico mudarnos  
en primavera, lengua  
de nuestro milagroso cumplimiento.  
¿Una lengua de fuego, al fin poetas?*<sup>414</sup>

El poder germinante de la palabra poética asegura esperanzadamente la perpetuación de un proceso de perfeccionamiento de la realidad al que está llamado el hombre creador como el modo de proyectar su propia inacabada existencia. Para esa labor, el carácter único e irrepetible de la experiencia inmanente resulta crucial, así como lo era también para Rilke («*una vez cada cosa, sólo una vez*»). La experiencia de la divinidad que Juan Ramón descubre en los años comprendidos entre 1936 y 1954, período de su obra última, tiene su centro en la conciencia interiorizada del gozo sensorial, del trazo más paradójicamente material, instantáneo y fugaz del vivir humano. Divinización, cabría decir, de la vida íntegra del hombre y de su recepción inmediata del mundo como totalidad unificada que alcanza su expresión verdadera a través del amor<sup>415</sup>.

---

<sup>413</sup> *Espacio, Lírica de una Atlántida*, ed. cit., p. 108.

<sup>414</sup> *Ibid.*, p. 156.

<sup>415</sup> Así, en el poema inconcluso *Tiempo*, escribe el poeta del contacto erótico en estos términos: «*Cuando besamos a nuestra mujer en la boca besamos en ella la boca de dios, todo el universo visible e invisible y el amor es el único camino de la eternidad y de dios*», *Tiempo y Espacio*, Madrid: Edaf, 1986, p. 111.

Pero será en 1948, año del viaje de Juan Ramón a Argentina desde Nueva York, cuando el poeta testimonie, como fondo biográfico de la creación de los poemas del futuro libro *Dios deseado y deseante*, un contacto sensorial *directo* de la divinidad. En carta a Ángela Figuera escribe: «dios estaba en mí, con inmanencia segura, desde que tuve uso de razón; pero yo no lo sentía con mis sentidos espirituales y corporales que son, naturalmente, los mismos. De pronto, el año pasado, gran año para mí, al poner el pie en el estribo del coche, aquí en Riverdale, camino de New York, camino de la Argentina, lo sentí, es decir, lo ví, lo oí, lo olí, lo gusté, lo toqué. Y lo dije, lo canté en el verso que él me dictó. Eso es todo»<sup>416</sup>.

La sensualidad resulta, pues, el centro de la experiencia configuradora de la divinidad que Juan Ramón ofrece en los poemas de *Dios deseado y deseante*. Palabras de naturaleza abstracta como *conciencia*, *esencia* o *forma* abandonan su halo filosófico para aparecer en los poemas de este libro con sentidos propiamente religioso-poéticos. La «conciencia» juanramoniana no se constituye en *trascendental* como lo querría el extendido uso fenomenológico; es por sobre todo, más allá de ningún afán analítico, experiencia inmanente, en la que forma y esencia, lejos de separarse, se identifican y *con-funden*. Es así que la experiencia de dios, escribe Juan Ramón, es fundamentalmente «conciencia inmanente resuelta en su limitación destinada»<sup>417</sup>. Limitación que es finitud de un mundo y de su configuración artística: belleza justa o *conseguida* del nombrar poético como armónica suma sensual y sensorial de la realidad.

Dios viene a *conseguirse* a través de la elaboración artística, del trabajo lírico en la aprehensión del mundo, ámbito de la plenitud de lo estético, donde la propia forma deviene insondable. Así, rompe Juan Ramón con toda identificación de dios, con toda concreción proveniente de un credo instituido. El dios es creación en la poesía, forma suprema descubierta, *hallazgo* poético. Es el «dios del venir» de Juan Ramón, experiencia sensual, atravesada del lenguaje amoroso de la unión mística:

*Dios del venir, te siento entre mis manos,  
aquí estás enredado conmigo en lucha hermosa  
de amor, lo mismo*

---

<sup>416</sup> Juan Ramón Jiménez, *Cartas literarias (1937-1954)*, Barcelona: editorial Bruguera, 1977, p.175.

<sup>417</sup> *Ibid.*, p. 261. El propio poeta insiste en la relación de identidad entre conciencia y divinidad al afirmar: «Mi conciencia puede contener el universo. Pues entonces, mi conciencia es Dios o Dios es mi conciencia» en *Ideología, (1897-1957). Metamorfosis IV* (ed. de Andrés Sánchez Romeralo), Barcelona: Anthropos, 1990, p. 660.

*que un fuego con su aire*<sup>418</sup>.

El dios es definido por Juan Ramón como «dios de lo hermoso conseguido, / conciencia mía de lo hermoso» y por ello es integrado en la creación poética, preside el trabajo de las formas y en cierto modo lo sostiene como fondo unificador o «conciencia de mi conciencia»<sup>419</sup>. Es de esta manera «trasparencia» a través o por medio de la cual se ofrece la plenitud de la realidad:

*Eres la gracia libre,  
la gloria del gustar, la eterna simpatía,  
el gozo del temblor, la luminaria  
del clariver, el fondo del amor,  
el horizonte que no quita nada;  
la transparencia, dios, la transparencia,  
el uno al fin, dios ahora sólo en lo uno mío,  
en el mundo que yo por ti y para ti he creado.*<sup>420</sup>

El dios de Juan Ramón se *interioriza* haciéndose conciencia de lo bello para que el mundo pueda ser gustado, apreciado, visto, *dicho* en todo su esplendor. Su «trasparencia» será ocasión para el deslumbramiento del espacio inmanente de las cosas: mar, cielo, luna, realidades elementales de la naturaleza que aparecen desencadenando sus «espejismos» frente al «espejo de la imaginación» que es dios mismo<sup>421</sup>. Una «trasparencia» que permite vencer toda opacidad, todo obstáculo a la visión de las cosas en el fondo de la conciencia desde el brillo de su más genuino impacto sensual. La fertilidad simbólica de la transparencia dentro de las experiencias poéticas de la luz en relación con la divinidad será una imagen central tanto en la poesía de Paz como en la obra de Valente. Ambos poetas recurren a ella en textos esenciales, como veremos, para su comprensión del vínculo entre poesía y divinidad. En otro texto del mismo libro, «De un oasis eterno de lo interno», Juan Ramón escribe «el venir es un dios»: ad-venir de la

<sup>418</sup> «La transparencia, dios, la transparencia», *ibid.*, p. 265.

<sup>419</sup> «Tanto como a la tuya», *ibid.*, p. 348. Ceferino Santos Escudero estudia cómo fundamentalmente a través de las traducciones del poeta indio Ravindranav Tagore, el poeta andaluz se aproxima, en su idea de conciencia, a la identidad íntima entre el yo profundo y la divinidad que se deriva de los textos upanishádicos, en *Símbolos y dios en el último Juan Ramón Jiménez (El oriental en Dios deseado y deseante)*, Madrid: Gredos, 1975, p. 50-51.

<sup>420</sup> «La transparencia, dios, la transparencia», *ibid.*, p. 266.

<sup>421</sup> Cfr. el poema «De nuestros movimientos naturales», *ibid.*, p. 273.

propia palabra poética, estar viniendo de la realidad sensual a la culminación espiritual-verbal de dicha realidad en el poema. La divinidad juanramoniana se constituye, como en Rilke, en la finalidad inalcanzada de un proceso creador. El *nombrar* de la poesía es un nombrar siempre en camino, con un horizonte último que es el nombre supremo de dios, forma también suprema, inalcanzable, de poesía:

*Todos los nombres que yo puse  
al universo que por ti me recreaba yo,  
se me están convirtiendo en uno y en un dios.*

*El dios que es siempre al fin,  
el dios creado y recreado y recreado  
por gracia y sin esfuerzo.  
El Dios. El nombre conseguido de los nombres*<sup>422</sup>.

El dios de Juan Ramón, como «dios del venir» o «nombre conseguido», se proyecta como experiencia final unificadora de la pluralidad poética, término nunca del todo alcanzado de las sucesivas etapas del trabajo lírico. Es por ello un dios «creado y recreado y recreado», actualizado constantemente en el acto creativo, siempre *creándose* en el poema. El dios como hallazgo de una forma se constituye en *fondo* de lo finito e inmanente. Fondo que es para Juan Ramón la infinitud de la conciencia en tanto «fondo sagrado de mí mismo»<sup>423</sup>. No existe *abstracción* en esta concepción de dios; *espiritualidad* es indiscernible de *sensualidad*. El dios de *Dios deseado y deseante* es el resultado de una limitación a la inmanencia; no existe ningún infinito más allá, sino el derivable, el experimentable a través de la elaboración artística de la experiencia sensual. Ese dios interior o fondo de la conciencia no se proyecta un *más allá*, vive de la colmada identificación del *ser* y el *estar*, en una suerte de experiencia plena de lo real que anula la proyección de cualquier postrimería paradisiaca<sup>424</sup>. De ahí también la insistencia en las imágenes que convocan la circularidad, la mismidad orbital de lo que vuelve una y otra vez sobre sí. La palabra adviene del «redondo todo», pero es una

---

<sup>422</sup> «El nombre conseguido de los nombres», *ibid.*, p. 267.

<sup>423</sup> «Soy animal de fondo» *ibid.*, p. 292.

<sup>424</sup> «*Todos los paraísos / (que me dijeron) en que tú habitabas, / se me han desvanecido en mis ensueños / porque me comprendí mejor éste en que vivo, / ya centro abierto en flor de lo supremo*», de «En lo desnudo de este hermoso fondo», *ibid.*, p. 323.

<sup>424</sup> «El desnudo infinito», *ibid.*, p. 349.

redondez ilimitada, que nos remite al Dios-circunferencia de Nicolás de Cusa cuyo centro está en todas partes. La circularidad de Juan Ramón es centro plenario o posibilidad de que cada parcela de la inmanencia acceda a este espacio central. En el poema «Esa órbita abierta» leemos:

*Va y ven, el movimiento  
de lo eterno que vuelve, en ello mismo  
y en uno mismo;  
esa órbita abierta  
que no sale de sí nunca, abierta,  
y que nunca se libra de sí, abierta,  
(porque)  
lo cerrado no existe en su infinito  
aunque sea regazo y madre y gloria.*<sup>425</sup>

Se regresa de continuo a una inmanencia que pierde sus demarcaciones limitantes abismándose en sí misma: más tarde estudiaremos cómo la poesía de Octavio Paz refleja este retorno constante de la realidad sobre sí misma, desde una experiencia afín al eterno retorno nietzscheano y basándose no tanto en el venir de las formas como en su disiparse, destacando ante todo el carácter abismal de lo inmanente, la falta de una sólida base en la que el venir de los nombres pueda morar y consolidarse.

En el centro de dicha órbita no está el vacío de Dios, como en el texto nervaliano, sino la conciencia del poeta en una actividad creadora-receptora del gerundivo *estar viniendo* de dios al espacio poético que el poeta le ha preparado, un *estar viniendo* hacia el fondo central de la conciencia del creador como culmen o plenitud que se proyecta hacia una continuidad inacabada. Un dios paradójicamente *limitado e infinito* que Juan Ramón entiende como interminable *sucesividad*:

*Tú eres el sucesivo, lo sucesivo eres; lo que siempre vendrá, el que siempre vendrá; (...) en masa de verdad reveladora, de sucesión perpetua pasas, en masa de color, de luz, de ritmo; en densidad de amor estás pasando, estás viniendo, estás presente siempre; pasando estás en mí; eres lo ilimitado de mi órbita*<sup>426</sup>.

---

<sup>425</sup> «Esa órbita abierta», op. cit., p. 288.

<sup>426</sup> «Estás cayendo siempre hasta mi imán», *ibid.*, p. 346.



A pesar del hallazgo interior de Dios, una distancia sobrevive con respecto al ámbito de lo divino, ocasionada por ese *limitarse* a la inmanencia que no podría nunca abarcar *del todo* a lo divino; una distancia aceptada gozosamente como destino creador. En el poema «El desnudo infinito» escribe el poeta: «me gusta esta distancia, fiel conciencia, en la que puedo realizar lo que soy y quiero». La realización artística depende, pues, de esa limitación que reduce las instancias de lo trascendente, como la eternidad, a elementos directamente experienciables:

*La eternidad es sólo lo que concibo yo de eternidad, con todos mis sentidos dilatados; la eternidad que quiero yo es esta eternidad de aquí, y de aquí con ella, más que en ella, porque yo quiero, dios, que tú vengas a mi espacio, al tiempo que yo te he limitado en lo infinito, a lo que tú eres de infinito; al fin de tanto vuelo en lo imposible*<sup>427</sup>.

Obra inacabada e inacabable del poeta, el dios de Juan Ramón es tanto hallazgo como respuesta creadora frente a la cual se diluyen las imágenes o modelos heredados de la divinidad, para quedar tan sólo una carencia última de imágenes que resulta al mismo tiempo un espacio disponible a la escritura por venir: «Una blanca hoja, / reflejo de una mente en blanco / eres tú para mí...»<sup>428</sup>. Un «dios en blanco», sin formas definidas o como posibilidad del advenir de toda forma al ámbito de la escritura. Un dios que es «hoja en blanco», metáfora de fuertes resonancias mallarmeanas: espacio siempre aún por escribir, fondo de toda forma de la escritura y posibilitación de todo movimiento creativo de emergencia de las formas<sup>429</sup>. La no imagen de la divinidad constituye el soporte aún vacío que ha de recoger el perpetuo e inacabable *advenimiento* de ese «nombre conseguido de los nombres» que, para el poeta andaluz se define como experiencia de la divinidad.

Cabría centrar la afinidad de la poesía última de Valente con el Juan Ramón de *Dios deseado y deseante* a partir de esta común experiencia del vacío desde el cual o hacia el cual ad- vienen las formas en su continuo aflorar. Sin embargo, la intensidad del mundo poético de Valente penetrará, como veremos, con una mayor hondura y

---

<sup>428</sup> «Un dios en blanco», *ibid.*, p. 352.

<sup>429</sup> Esta relación entre Mallarmé y Juan Ramón a través la metáfora del papel en blanco ha sido puesta ya de manifiesto por Miguel Ángel García en *La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez*, Maillot Amarillo: Granada, 2002, p. 95, interpretando que el blanco juanramoniano «no supone la resistencia de la forma trascendental a mostrarse en la página», como en Mallarmé, «sino un blanco final, voluntario, inmanente a la escritura». Más adelante regresaremos a la relación entre el color blanco y la divinidad en la poesía de Paz y de Valente.

radicalidad en el ámbito negativo o apofático que para Juan Ramón tan sólo era feraz punto de partida para la consecución de sus *nombres conseguidos*. Todavía el Valente que en 1994 retocaba su antigua versión del artículo sobre el poeta: al tiempo que señalaba la extraordinaria apertura de su obra final, reconocía que la actitud mística de Juan Ramón «invierte la dirección del proceso que el místico sigue», en la medida en que el poeta no logra verdaderamente salir «de sí mismo» (PT, II: 89). Juan Ramón llega a la experiencia de la divinidad como ámbito revelado en la limitación artística. El espacio vacío del papel aparece como superficie que reverbera de formas y posibilidades. Su obra, pues, lleva por otros cauces a un extremo parejo al de Mallarmé la experiencia simbolista. No obstante, para Valente su poesía carece del verdadero movimiento extático, de radical salida de sí y radical pérdida en el espacio de una extrema negatividad que toda experiencia en los aledaños de la mística requiere. La limitación del *nombre conseguido* es acaso un repliegue desde la otredad revelada de lo divino al reducto de la conciencia poética más que un enfrentamiento tajante con esa absoluta otredad que la poesía de Valente convirtió en gravitación central de su obra última, y para la cual no existe consecución de los nombres poéticos, sino perpetua destrucción de sus limitaciones y apertura máxima a la inminencia de lo irrepresentable.

### 1.3.11. Wallace Stevens: un dios de alta poesía

Octavio Paz trabó un fuerte vínculo con la poesía norteamericana, a la que empezó a conocer ya desde muy temprano, a través de su lectura de la traducción de *The Waste Land* de T. S. Eliot, realizada por Enrique Mungía y publicada en la revista *Contemporáneos* en 1930<sup>430</sup>. Los dos años que el poeta vivió en Estados Unidos becado por la fundación Guggenheim fueron asimismo fructíferos para su conocimiento del inglés y de la nueva poesía escrita en ese país. Anthony Stanton ha estudiado las relaciones de Paz con gran parte de los poetas más notorios de la década de los cuarenta-cincuenta: Lawrence, Frost, Whitman, W. Carlos Williams, e.e. cummings, Elisabeth Bishop y el propio Wallace Stevens, autores a los que el poeta tradujo y en algunos casos conoció personalmente. En todos estos autores, Paz vio sobre todo una tentativa de «*re-latinización* de la poesía de lengua inglesa» y la búsqueda, sobre todo

---

<sup>430</sup> Vid., «T. S. Eliot, mínima evocación», OC, II: 284-291.

en el caso de Pound, Eliot y Stevens, de un «clasicismo» (AL, I: 118) buscado en la tradición europea<sup>431</sup>.

Precisamente, una faceta de la poesía norteamericana que interesó con especial incidencia al autor de *Piedra de sol* fue su especial nexo con la tradición europea, las distintas formas que tuvieron los poetas norteamericanos de relacionarse con la otra orilla de su lengua, lo que en cierta medida, los acercaba, desde el lado anglosajón, a la situación de la cultura de Hispanoamérica: búsqueda de un cosmopolitismo de raigambre europea desde la diferencia americana de sus «lenguas transplantadas» (HL, I: 558).

En el caso de Stevens y Paz las relaciones no fueron directas. Estudiando la relación entre palabra poética y crisis de la divinidad en el norteamericano trataremos asimismo de dilucidar en qué medida sus obras se muestran afines a este respecto. El mexicano tradujo su poema «Esthétique du mal» y lo caracterizó como el fruto de una mirada poética «desengañada y de regreso de los espejismos románticos y vanguardistas» (HL, I: 556). No obstante, Stevens miró con especial intensidad hacia Europa y más en concreto hacia la tradición poética francesa representada por Mallarmé como consumación del simbolismo.

¿Qué hay de Mallarmé en la obra de Stevens y, con arreglo al tema de la crisis de la divinidad que venimos desarrollando, cuáles son los resultados de dicha influencia? El engarce entre el pensamiento poético de ambos autores puede concebirse a través del concepto de «fiction» o «Glorieuse mensonge» que ocupaba un lugar central en la obra del francés: no hay ya para la poesía la posibilidad de ningún absoluto, mas de esta derrota la poesía surge afirmada como «ficción» o «mentira», movimiento creador esencial del ser humano que vivido como reapropiación de la palabra en sí misma permite, frente a la filosofía, la ciencia o la religión, el vislumbre y experiencia de nuestra conciencia más profunda, allí donde para Mallarmé se refugiaba lo divino del ser humano, desaparecida ya toda presencia de Dios<sup>432</sup>.

---

<sup>431</sup> Anthony Stanton, «Octavio Paz y la poesía moderna en lengua inglesa», *Homenaje a Octavio Paz*, Instituto Cultural Mexicano de Nueva York (ed.), México: DGE / Turner, 2001, p. 67-78. En este punto, fueron Eliot y Pound los poetas que concitaron gran parte de sus reflexiones, como principales teóricos de esa «disidencia de Occidente» (AL, I: 116) que no abandonó nunca sus tentativas poéticas, fuera desde el conservadurismo de Eliot y su búsqueda en el pasado europeo de un orden para la historia, o desde el reaccionarismo de Pound y su caótica reviviscencia de épocas abolidas.

<sup>432</sup> La relación entre la poesía de Mallarmé y la de Stevens fue tratado en el artículo ya clásico de Hi Simons, «Wallace Stevens and Mallarmé», *Modern Philology*, vol. 43, nº 4 (mayo, 1946), p. 235-259. Simons trata de esclarecer cuándo y con qué profundidad conoció Stevens la poesía del francés y qué rastros intertextuales existen de ella en la obra del americano: el simbolismo del color azul (p. 242), las figuras de lo negativo (p. 247) como más directos vínculos y los años que van de 1915 a 1923 como el

Wallace Stevens retomará el concepto de «fiction» rodeándolo de resonancias propias, en su particular reflexión acerca de las relaciones entre imaginación y realidad. ¿Qué añade la poesía a la realidad o qué hay de realidad en la poesía y qué de pura invención imaginada? En un fragmento de uno de los más hondos poemas de Stevens, *The man with the blue guitar*, poesía y realidad se conciben aliados en una relación de «reciprocidad universal» (*universal intercourse*)<sup>433</sup>. La poesía, como elaboración creadora de lo real, somete la realidad a la intensificación de la imaginación pero, escribe Stevens en uno de sus *Adagia*: «The real is only the base. But it is the base»<sup>434</sup>. La imaginación poética nos devuelve siempre a la realidad engrandecida por la visión ampliada del arte. Se es siempre, irrecusablemente, nos recuerda el poeta en otro texto «nativo en este mundo» (*native in this world*)<sup>435</sup>. La poesía, pues, no se dedica a crear un mundo aparte o bien a la exploración de «algún otro mundo» (*some other world*)<sup>436</sup>, sino a ensanchar los límites del mundo abierto por la experiencia sensorial, a su elaboración imaginativa por medio de la «ficción»: espacio de la genuina libertad creadora frente a las diferentes funciones cumplidas por las «verdades» religiosas, científicas o filosóficas.

El mundo de la ficción, aunando en sí realidad y poesía, es el lugar de las cosas «tal como son» (*things exactly as they are*)<sup>437</sup>, lugar que va cambiando, que no admite el reposo de una verdad, pues no maneja verdades sino «vivacidades» (*vividness*). Así lo demuestran poemas como «Thirteen ways of looking at a blackbird» o «Sea surface full of clouds»: reelaboraciones experimentales de un mismo motivo llevadas a cabo por distintas miradas poéticas, versiones de la misma realidad que muestran las posibilidades inagotables que el poeta tiene de crear y recrear una y otra vez la misma vivencia.

---

período de mayor proximidad a la poesía francesa (p. 258). No se ocupa sin embargo de señalar el significado y la importancia de las reflexiones de ambos poetas acerca de lo que ambos denominan *ficción* y en qué medida esto constituye una afinidad. Por otro lado, el propio Stevens, a propósito de la lectura del trabajo de Simons, escribió en una carta a Bernard Heringman (3 de mayo de 1949): «Mallarmé never in the world meant as much to me as all that in any direct way. Perhaps I absorbed more than I thought» (*Letters of Wallace Stevens*, selected and edited by Holy Stevens, Berkeley: University of California Press, 1966, p. 636).

<sup>433</sup> Wallace Stevens, «The man with the blue guitar», XXII, *Collected Poetry and Prose*, New York: The Library of America, 1997, p. 145.

<sup>434</sup> *Adagia*, *ibid.*, p. 917. Trad.: «Lo real es sólo la base. Pero es la base»,

<sup>435</sup> *Adagia*, *Ibid.*, p. 916.

<sup>436</sup> *Adagia*, *Ibid.*, p. 919.

<sup>437</sup> «The man with the blue guitar», I, *ibid.*, p. 135.

La función del poeta será pues «estudiar y comprender el mundo ficticio» (*to study and to understand the fictive world*)<sup>438</sup>, intensificar la realidad a través de la imaginación hasta que no se distinga el límite que las separa y llegar de ese modo a ser capaces de experimentar la plenitud de la vida<sup>439</sup>. Esta comprensión de la *vividness* poética como intensificación de la realidad presenta una especial correspondencia con el sentido de la *vivacidad* propio de la poesía de Octavio Paz. Vivacidad que en la obra del poeta mexicano se revela precisamente, como más adelante veremos, en el momento de total liberación de la angustia que produce la desaparición de la presencia central de Dios: será entonces cuando Paz acceda a la verdad momentánea de las cosas cuya emblemática emergencia tiene lugar en su poema «Himno entre Ruinas».

En el mundo poético de Stephan Mallarmé –señalamos con anterioridad– la palabra «poesía» y la palabra «divinidad» empezaban a con-fundirse en el eco de una misma corriente sonora. Con Rilke, la divinidad será «conseguida» a través del proceso de la creación poética. Con Wallace Stevens, la poesía es ya todo lo que queda, no como punto de contacto entre la dimensión de la vida y la dimensión de la muerte (Rilke), sino como única experiencia salvadora: «After one has abandoned a belief in god, poetry is that essence which takes its place as life's redemption»<sup>440</sup>.

¿Qué clase de *redención* puede procurar la poesía? Dotar a la realidad de su intensidad o vivacidad (*vividness*) más profunda. Para Stevens: «the purpose of poetry is to make life complete in itself»<sup>441</sup>. La poesía, a través de la ficción, se convierte en la creadora de sus propias creencias, cuando toda creencia en Dios ha desaparecido. Creencia y ficción acaban, pues, por identificarse: «the final belief is to believe in a fiction, which you know to be a fiction, there being nothing else. The exquisite truth is to know that is a fiction and that you believe in it willingly»<sup>442</sup>. El establecimiento de toda realidad queda subordinado a la labor de la imaginación poética. No debe existir ninguna creencia previa a la experiencia de la poesía, ningún nombre *definitivo* que

---

<sup>438</sup> *Adagia*, *Ibid.*, p. 906.

<sup>439</sup> Cfr. *Adagia*: «To give a sense of the freshness or vividness of life is a valid purpose for poetry», *ibid.*, p. 900. Se ha señalado repetidamente la influencia del filósofo George Santayana con respecto a los modos de la percepción en Stevens y la posibilidad, desde la imaginación de una «non-sensuous apprehension», Frank Doggett, *Stevens' Poetry of thought*, Baltimore: The John Hopkins Press, 1966, p. 154.

<sup>440</sup> *Adagia*, *ibid.*, p. 901. Trad: «Cuando se ha dejado de creer en un Dios, la poesía es la esencia que ocupa su lugar en la redención de la vida».

<sup>441</sup> *Adagia*, *ibid.*, p. 919. Trad.: «El propósito de la poesía es hacer la vida completa en sí misma».

<sup>442</sup> *Adagia*, *ibid.*, p. 903. Trad.: «La creencia final es creer en una ficción, la cual sabemos que es ficción y que no hay nada más. La verdad exquisita es saber que es una ficción y que creemos en ella de manera voluntaria».

preceda al libre nombrar de la poesía. En la primera parte de su poema *Notes Toward a Supreme Fiction* escribe Stevens a propósito de la muerte de un dios:

*Phoebus is death, ephebe, but Phoebus was  
a name for something that never could be named.  
There was a project for the sun and is.*

*There is a project for the sun. The sun  
must bear no name, gold flourisher, but be  
in difficulty of what it is to be.*<sup>443</sup>

El dios muere y con su muerte se descubre la insuficiencia de su nombre, de todo nombre *propio*, sagrado, frente a la perpetua mutación de la realidad siempre por imaginar. Sigue existiendo, después del dios-sol, un «proyecto para el sol», pero siempre a condición de renunciar a todo nombre definitivo e *idolizado*, de movilizar vida y poesía en la misma dinámica creadora de aquello que está en la «dificultad de lo que es ser».

Dicha renuncia surge forzosamente del abandono de la «verdad» religiosa y de sus «nombres». Los ídolos deben desaparecer, así como sus finalidades consolatorias. La poesía no se separa jamás, en la obra de Stevens, de esa «dificultad de ser» que implica la ausencia de toda verdad, y su necesidad artística de crear las verdades como «ficción suprema». El dios de Stevens no tiene, pues, ninguna exterioridad o presencia con respecto a la poesía misma: «God is a symbol for something that can as well take other forms, as, for example, the form of high poetry»<sup>444</sup>. ¿Cómo llegar a su fijación definitiva? En la medida en que es «símbolo» o «forma», no tiene ya sino las demarcaciones de la poesía misma en sus perpetuas posibilidades de reelaboración de lo real. Es así que el afianzamiento de lo poético, más aún que para Mallarmé, surge del eclipse de Dios, de su definitiva desaparición como nombre absoluto<sup>445</sup>.

---

<sup>443</sup> «Notes Toward a Supreme Fiction», *ibid.*, p. 329-330: «Febo está muerto, efebo. Pero Febo / fue un nombre para algo que nunca pudo ser nombrado. / Hubo un proyecto para el sol y aún existe. // Hay un proyecto para el sol. El sol / no debe cargar con un nombre, dorado florecer, sino estar / en la dificultad de qué es ser», trad. de Alberto Girri, *Poemas de Wallace Stevens*, Bibliográfica Omeba: Buenos Aires, 1967, p. 115.

<sup>444</sup> *Adagia*, *ibid.*, p. 907. Trad.: «Dios es un símbolo para algo que puede tomar también otras formas, como por ejemplo la forma de la alta poesía».

<sup>445</sup> La remisión al fondo de creatividad posibilitante de la palabra poética se realiza de forma distinta en Stevens que en Mallarmé, sin un énfasis tan notorio en el enigma. Albert Gelpi afirma en este rasgo la diferencia entre el imaginismo norteamericano y el simbolismo francés, el primero más preocupado por

En uno de su poemas más célebres, *Sunday morning*, Stevens llega a una más acabada enunciación de lo que cabe esperar de la poesía una vez desaparecida la creencia en Dios. La contraposición del sacrificio de la misa cristiana con el placer sensual de una mujer disfrutando al aire libre de un soleado domingo le sirve al poeta para interrogarse en torno al sentido de la poesía como verdadera catalizadora de la divinidad en el hombre. Ante el carácter funeral de la celebración religiosa, la mujer se interroga:

*Why should she give her bounty to the death?  
What is divinity if it can come  
Only in silent shadows and in dreams?  
Shall she not find in comforts of the sun,  
In pungent fruit and bright, green wings, or else  
In any balm or beauty of earth,  
Things to be cherished like the thought of heaven?  
Divinity must live within herself.*<sup>446</sup>

Divinidad *interior* que se confunde con los límites de la propia vida, con la multiforme extensión de sentimientos, sensaciones, recuerdos y experiencias que la componen y asimismo con su modulación poética, con su fijación artística en el poema. ¿Cabría pues la posibilidad de esperar una trascendencia ajena a la ya servida por la experiencia artística, a aquella que a través de su intermediación nos entrega el arte como capacidad libre e inagotable de elaborar la realidad, de crearla y recrearla una y otra vez? Para Stevens, la existencia del arte comporta necesariamente la experiencia de la muerte y viceversa: «*Death is the mother of beauty*» («*La muerte es la madre de la belleza*»)<sup>447</sup>. El único paraíso es aquel que se halla como posibilidad creadora en el fondo del ser humano. Un paraíso que, lejos de cualquier plenitud trascendente, está

---

ofrecer «the objects of the experience» y el segundo más inclinado hacia «suggestive imprecision», «Stevens and Williams: the epistemology of Modernism», *Wallace Stevens: The poetics of Modernism*, Albert Gelpi (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 12.

<sup>446</sup> «Sunday morning», *ibid*, p. 53. «Por qué habría de dar su dádiva a los muertos? / ¿Qué es la divinidad si solamente / puede llegar en sigilosas sombras y en sueños? / ¿No encontrará en los consuelos del sol, / en la fruta acre y en las brillantes, verdes alas, / o en cualquier otro bálsamo o belleza de la tierra, / cosas que amar tanto como el pensamiento del cielo? La divinidad debe vivir dentro de ella», trad. cit., p. 41.

<sup>447</sup> *Ibid*, p. 55.

concebido, dice el poema, con «*a part of labor and a part of pain*» («una parte de trabajo y otra de dolor»)<sup>448</sup>.

Sólo a través de la aceptación absoluta de su condición mortal el hombre llega al verdadero paraíso, aquel que sólo él puede construir por medio de la elaboración artística de su vida. Ello no es nunca una posibilidad ya cumplida, sino siempre por colmar; es así que el futuro promisorio que ya veíamos asomar en la poesía de Wordsworth con respecto a la creación del paraíso reaparece en la poesía de Stevens:

*Supple and turbulent, a ring of men  
Shall chant in orgy on a summer morn  
Their boisterous devotion to the sun,  
Not as a god, but, as a god might be,  
Naked among them, like a savage source.  
Their chant shall be a chant of paradise,  
out of their blood, returning to the sky*<sup>449</sup>.

La poesía contiene en su propio dominio la posibilidad de devenir «canto de paraíso». Esa sería para Stevens su más verdadera y honda función: colmar por medio de esa intensificación que el arte lleva a cabo sobre la realidad y que nos hace concebirla de nuevo, como si el hombre pudiera acceder a su continua y genuina reoriginación. Análoga concepción de la capacidad de la poesía para reoriginar, desde posibilidades expresivas siempre nuevas, la experiencia de lo real, hallaremos en la obra de Octavio Paz: veremos cómo el poeta mexicano elabora, alrededor de la palabra poética, su particular lectura del mito del paraíso desde la posibilidad del instante poético.

Como *advenimiento* de la palabra en el vacío dejado por la ausencia de un nombre absoluto, la poesía representa para Stevens la única posibilidad de participar en el constante reoriginarse de la realidad. Posibilidad que proviene paradójicamente de su condición mortal, enfrentada a la pérdida de todo fundamento. Es así que el poema *Sunday morning* concluye con la declaración de una blasfemia contra el dogma cristiano:

---

<sup>448</sup> *Ibid.*, p. 54.

<sup>449</sup> *Ibid.*, p. 55-56, «Ágil y turbulento un círculo de hombres / cantará, orgiástico, una mañana de verano, / su tumultuosa adoración del sol, / no como a un dios, sino como uno que podría ser un dios, / desnudo entre ellos, como una fuente salvaje. / Su canto será un cántico del paraíso, / salido de la sangre, retornando al cielo», trad. cit., p. 45.



*The tomb in Palestine*  
*Is not the porch of the spirits lingering.*  
*It is the grave of Jesus, where he lay.*<sup>450</sup>

El sepulcro no está vacío. Jesucristo no resucitó. Su mortalidad hunde el edificio doctrinal de la tradición cristiana, al tiempo que le permite al hombre adueñarse plenamente de su condición mortal, permanecer dentro de las «medidas hechas para su alma»<sup>451</sup>. Medidas también, para Stevens, de la poesía misma y del ámbito de ficción que ella inaugura.

La no resurrección de Jesucristo no es un origen de angustia o descreimiento. Como afirmará Stevens en uno de sus *Adagia*: «it is the belief and not the god that counts»<sup>452</sup>. La *creencia* es ahora *creación* traída a la luz por la palabra poética. Dios, ciertamente, ha desaparecido como presencia idolátrica y central. Para el autor de *Sunday morning*, sólo desde su desaparición puede comprenderse y desarrollarse en plenitud la especial *divinidad* que el hombre guarda en lo más profundo de su naturaleza mortal: la creación artística en su más libre poder para experimentar infinitamente la re-creación de la realidad a través de la palabra.

### 1.3. 12. Entre oración y blasfemia: el dios de Paul Celan

La obra de Paul Celan se adentra en el espacio del enigma y de la absoluta otredad con un radicalismo y una hondura afines a los desplegados por la poesía de Valente. Convergencia de poéticas en ese límite extremo en el que se funda lo que el poeta español denominó un «movimiento de irremediable aproximación o *filia*» con respecto a la obra de Celan (CV: 233). El poeta español realizó su primer acercamiento crítico al poeta rumano en un temprano artículo —«Situación de la poesía: el exilio y el reino», de 1973— y publicó su último texto crítico sobre su obra —«Palabra linde de lo oscuro: Paul Celan»— en 1999, un año antes de su muerte<sup>453</sup>. Tradujo además, en un

---

<sup>450</sup> *Ibid.*, p. 57

<sup>451</sup> *Ibidem.*

<sup>452</sup> *Adagia*, *ibid.*, p. 908.

<sup>453</sup> El artículo «Situación de la poesía: el exilio y el reino» fue una ponencia presentada en el coloquio sobre *La littérature dans la culture d'aujourd'hui*, Quebec: Université de Laval, 1973. «Palabra linde de lo oscuro: Paul Celan» se publicó el 24 de diciembre de 1999 en *El País* y ha sido recogido en *La experiencia abisal*. También en ese año Valente regresa a la poesía de Celan en el artículo que da nombre

primer acercamiento, doce textos del poeta rumano, publicados en el número uno de la revista *Poesía* de 1978, y ya en 1995, añadió algunas traducciones más y un breve texto introductorio, con los cuales publicó el libro *Lectura de Paul Celan: fragmentos*, donde también se recoge la traducción del texto crítico del poeta conocido como «Discurso de Bremen». La presencia de Celan en Valente resulta, pues, temprana y sostenida en el tiempo, bajo forma de crítica, traducción y, como más adelante estudiaremos, referencias intertextuales dispersas en su obra, pues acaso sea Paul Celan, judío de la Bucovina, educado en la lengua y tradición poética alemanas, el poeta que más poderosamente ejerce su gravitación sobre el poeta gallego.

El ámbito de encuentro de ambos poetas resulta en nuestra opinión previo al trasvase de motivos simbólicos concretos o a los rastros dirimibles de una lectura fecundante de la obra del rumano por parte de Valente: se parte de una exploración afín de un espacio común de atracción poética, marcado principalmente por la indagación del ámbito de lo negativo como experiencia central de la crisis de la divinidad. La influencia de Celan halla su raíz en una compartida comprensión de la actividad poética como sondeo en lo oscuro que lleva la palabra hasta el extremo de lo imposible. Celan, uno de los autores que más radicalmente se internaron en las demarcaciones del hermetismo poético, le procura a Valente el tesoro de una obra alumbrada desde una vocación de oscuridad, en la cual la palabra, descondicionada de sentidos instrumentales, puede afrontar más libremente su propia apertura a lo real. Lo que le interesa destacar precisamente a Valente de la poesía de Celan es la ruptura de la palabra poética con el paradigma clásico de la *imitación* y lo hace en el breve texto introductorio a la publicación de sus traducciones del rumano, citando las palabras de uno de sus críticos más ilustres, Peter Szondi, a propósito del poema «Angostura»: «la poesía no es mimesis, no es simple representación, se convierte en realidad. Realidad poética, texto que ya no sigue la realidad sino que se configura y funda como realidad» (CV: 644).

Una palabra hermética, descondicionada, erigida en realidad poética en una época de ruinas históricas, pues la obra de Celan, superviviente de la *Shoa*, se convertirá en el emblema de una escritura posible *después de Auschwitz*, marcada a fuego por la historia, obligada a realizarse en la lengua hablada por sus verdugos y aun como

---

a dicha colección póstuma, publicado en la revista *ER. Revista de filosofía*, nº 24-25. A estos habría que sumar «Bajo un cielo sombrío», recogido asimismo en EA y publicado por primera vez en la revista *Rosa Cúbica* (nº 15-16) en 1995.

resultado de herencias dispares en ese tiempo de posguerra: el acervo religioso judío y la gran poesía alemana<sup>454</sup>. Situado frente a dicha tradición, Celan vacía aún más el escenario hölderliniano de ausencia de los dioses pues en su poesía la crisis de la divinidad desemboca en un vacío en el cual la palabra poética habita como vigoroso sostenimiento de la distancia con el ámbito de la no existente, aniquilada transcendencia.

Escritura del balbuceo y la reducción al absurdo de toda estética o artificio, la poesía de Paul Celan pone en cuestión el estatuto de la imagen en el interior del poema, además de plantear una de las reflexiones más profundas que se han realizado en el período contemporáneo sobre la médula ética de la poesía: ¿cómo ha de hablar la palabra sobrevivida de los campos de concentración? ¿Cómo puede representar ese horror o testimoniarlo? En un poema de su libro *Cambio de aliento* escribe Celan:

*Fadensonnen  
über der grauschwarzen Ödnis  
Ein baum-  
Hoher Gedanke  
Greift sich den Lichtton: es sind  
noch Lieder zu singen jenseits  
Der Menschen*<sup>455</sup>.

En ese crecer luminoso del pensamiento-árbol hacia la luz (así como otros poemas de Celan activan ascensiones escarpadas siempre hacia un cielo abismático o inaccesible) sobrevive la posibilidad de una palabra dirigida a un «totalmente Otro»<sup>456</sup>. Palabra que se plantea como *contra-oración* o crisis de toda oración, situada en el horizonte de la total ausencia de Dios. Ausencia tanto más acuciante y *culpable* dentro de la tradición judía y en el contexto de la *Shoa*.

En efecto, y como bien ha sabido exponer el pensador judío Hans Jonas, la experiencia de Auschwitz cuestiona de manera gravísima todas las concepciones

---

<sup>454</sup> George Steiner ha reflexionado en su artículo «El milagro vacío» sobre las terribles consecuencias que el nazismo tuvo sobre la lengua que le sirvió de vehículo expresivo. Después de tan trágico período de la historia alemana «una parte de mentira y de sadismo va a introducirse en la médula del lenguaje». Para un poeta judío como Celan, la relación con su lengua de adopción se produce atravesada por este enorme trauma que obliga a un inevitable extrañamiento y a una cierta lejanía exílica con unas palabras marcadas desde dentro por la barbarie. Cfr. George Steiner, «Le miracle creux», *Langage et silence*, París: Éditions 10/18, 1999, p. 117.

<sup>455</sup> Paul Celan, *Obras completas*, Trad.: José Luis Reina Palazón, Madrid: Trotta, 2000 (2ªed.), p. 212, Trad.: «Soles filamentos / sobre la soledumbre negro grisácea. / Un pensamiento, / alto árbol, / tañe el tono de luz: aún / hay cantos que entonar más allá de los hombres».

<sup>456</sup> «El Meridiano», *ibid.*, p. 505.

tradicionales del dios del judaísmo: «para el judío que concibe en la inmanencia el lugar de la creación, de la justicia y de la redención divinas, Dios es eminentemente el señor de la Historia, y es por ello que Auschwitz pone en cuestión, también para el creyente, todo el concepto tradicional de Dios (...) Desde ese momento deberemos despedirnos del *señor de la Historia*, pues ¿qué Dios ha podido dejar hacer eso?»<sup>457</sup>. No queda sino admitir restricciones en el poder de Dios o condenar como inescrutable su Justicia, posibilidad ajena al sentir más auténtico del judaísmo, que sostiene la comprensibilidad siquiera parcial de los designios divinos<sup>458</sup>.

Paul Celan, el poeta que sostuvo con Marina Tsvietáieva que «todos los poetas son judíos»<sup>459</sup>, nunca pudo escribir estrictamente desde el seno de la tradición hebrea. La experiencia irrevocable de la *Shoa* no puede deslindarse de las conflictivas y contradictorias invocaciones al Dios de Israel que encontramos en su poesía. El Dios de Celan parece haber perdido su antigua condición de «todopoderoso», el atributo que el texto hebreo denomina «El Chaddaï», cuya traducción literal sería «aquel que dice basta, que pone límites»<sup>460</sup>. En el poema que abre *La rosa de nadie*, el trabajo acometido por los judíos en el *Lager* se contrapone con la queja hacia un dios que tolera o se muestra impotente ante el horror sufrido por su pueblo. Un dios cuya invocación se desplaza hacia el dominio de lo negativo:

(...) *O einer, o keiner, o niemand, o du:  
Wohin gings, da's nirgendhin ging?  
O du gräbst und ich grab, und ich grab mich dir zu,  
und das Finger erwacht uns der Ring*<sup>461</sup>.

Indefinición o negatividad de los pronombres, el destinatario de la invocación se vacía de toda presencia: el poema muestra tan sólo el contorno ausente de su interlocutor. El verbo «cavar» (*gruben*) puntúa el ritmo a través de su flexión personal como si se quisiera establecer un paralelismo entre presencia y ausencia, entre aquellos que sostienen la acción del poema y aquel que es incapaz de toda acción.

<sup>457</sup> Hans Jonas, *Le concept de Dieu après Auschwitz*, Paris: Rivages poche, 1994, p. 13.

<sup>458</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>459</sup> Cita de Tsvietáieva que Celan coloca a la cabeza de su poema «Y con el libro de Tarusa» de *La rosa de nadie*, Celan, op. cit., p. 200.

<sup>460</sup> Jonas, op. cit., p. 42.

<sup>461</sup> «Oh uno, oh nadie, oh ninguno, oh tú: / ¿Adónde iba si hacia nada iba? / Oh, tú cavas y yo cavo, yo me cavo hacia ti, / y en el dedo se nos despierta el anillo». Trad. de Valente (CV: 658).

El poema *Havdalah* del mismo libro se estructura igualmente a partir de la ausencia de Dios. Dentro de la tradición hebrea *Havdalah* designa la invocación a Dios que se realiza al final del sabat, el día dedicado al descanso, durante el cual cualquier forma de labor es prohibida. Celebración semanal que se constituye en anulación simbólica del tiempo ordinario, conciliación renovada del hombre con la naturaleza, el sabat representa la anticipación del tiempo mesiánico<sup>462</sup>.

El poema de Celan se sitúa en un contexto análogo, aun tratándose de tradiciones diversas, al del himno de Hölderlin de «Fiesta de paz» (*Friedensfeier*) ya comentado: espacio de la esperanza consumada de la unión con Dios, supresión de la historia. En Hölderlin, la epifanía del dios pagano se armoniza con la invocación a Cristo, al que se muestra ya unido con los otros dioses, aun sólo en la fuerza promisorio del poema. En Celan, el ámbito de la fiesta también se prepara, en un entorno que sin embargo dista mucho de ser idílico. Subsiste el esfuerzo de sostener un vínculo vertical, una «religación» entre dos extremos ausentes:

*Gross*  
*stehn die Spindeln*  
*ins Unland, die Bäume: es ist,*  
*von unten her, ein*  
*Licht geknüpft in die Luft-*  
*matte, auf der du den Tisch deckst, den leeren*  
*Stühlen und ihrem*  
*Sabbatglanz zu - -*

*zu Ehren*<sup>463</sup>

Vínculo entre dos ausencias: la revelada por las «sillas vacías» de los desaparecidos, la propia del Dios al que no se nombra o invoca, desmintiendo la calidad de oración que promete el título del poema. Un «sabat» después del Holocausto, en el «erial» (*Unland*), sobrevivido como «único hilo» tendido hacia la altura. La vacilación que los guiones introducen al final del poema, justo en el momento en que cabría esperar una referencia a Dios, encarna la ambigüedad que recorre el texto: ¿cómo

<sup>462</sup> Cfr. Erich Fromm, *Y seréis como dioses*, Barcelona: Paidós, 1960, p. 172.

<sup>463</sup> Celan, op. cit., p. 182. Trad.: «Grandes / se alzan los husos / en el erial, los árboles: hay / una luz desde abajo / entramada en el césped / de aire sobre el que tú pones la mesa, para / las sillas / vacías y su / brillo / de sabat en su -- / su honor».

pueden los segados por la historia escapar hacia el tiempo mesiánico de la promesa? ¿en «honor» de qué dios ausente e impasible? Celan habla, citando a Benjamin en su escrito más importante sobre la poesía, «El meridiano», de la atención como «oración natural del alma»<sup>464</sup>. *Havdalah* es testimonio del sostenimiento de una *atención* hacia el ámbito desierto de Dios: la preparación de un ágape que sostenido sobre el aire va a tener lugar entre comensales ausentes.

En el poema *Tenebrae* del libro *Reja del lenguaje*, la referencia a Hölderlin se hace explícita a través de la inversión del inicio del himno *Patmos* ya citado en estas páginas: «*Estamos, próximos, Señor, / próximos y apresables*» (CV: 657). En el poema de Celan son los hombres y no Dios quienes están cerca y, a diferencia del dios de Hölderlin, se muestran «apresables» (*greifbar*). La imagen recibida de Dios procede de la sangre derramada:

*Wir haben getrunken, Herr.*

*Das Blut und das Bild, das im Blut war, Herr.*

*Bete, Herr.*

*Wir sind nah.*<sup>465</sup>

Las reminiscencias cristianas asoman en la presencia de la sangre bebida, pero el poema no concreta el origen de dicha sangre: ¿es la del Dios sacrificado por los hombres o es la de los hombres sacrificados por Dios, ofrecidos a él, aprehensibles en su sufrimiento? Dios es ahora el que debe rogar no «por nosotros» sino «a nosotros» (*zu uns*). Inversión heterodoxa que responde a la magnitud de la barbarie histórica que recorre la médula de la poesía de Celan. Y sin embargo, a pesar de la blasfemia que implica dicha lectura posible, la invocación a Dios no se pierde, sostenida en la línea divisoria entre blasfemia y oración, pues ella misma, como «acto de libertad», se constituye en «contrapalabra» (*gegenwort*). Contrapalabra en la que se concentra la imposibilidad que para Celan define la experiencia poética. La palabra en el poema resguarda la imposibilidad contra sus exterminadores, situada también frente a los «mirones y los figurones de la historia»<sup>466</sup>, pues tampoco el discurso histórico basta

---

<sup>464</sup> *Ibid.*, p.507.

<sup>465</sup> Trad. de Valente: «*Hemos bebido, Señor. / La sangre con la imagen que en ella estaba, Señor. // Ora, Señor./Estamos próximos*» (CV: 657).

<sup>466</sup> Paul Celan, «El meridiano», op. cit., p. 501.

para testimoniar o puede llegar a ser culpable de omisión o manipulaciones donde la verdad de la memoria quede sometida.

Por eso podemos hablar asimismo de *contraoraciones* con relación a algunos textos del poeta, como el último de los citados<sup>467</sup>. *Contraoraciones* que hacen sobrevivir el lugar invocado como radical apertura a la Otredad, espacios de la *atención* a eso «Totalmente Otro» en nombre de quien habla la poesía de Celan y que «pertenece a las esperanzas del poema»<sup>468</sup>. Cada poema se constituye como *Presencia* desde su soledad y su precariedad de palabra humana, y funda un lugar propio, siempre en movimiento de búsqueda: «El poema está solo. Está solo y de camino (...) quiere ir hacia algo Otro, necesita ese Otro, necesita un interlocutor (...) Cada cosa, cada hombre es para el poema que mantiene el rumbo de ese Otro una forma de ese Otro»<sup>469</sup>. El interlocutor de tantos poemas de Celan, ese «tú» que estructura tantos de sus textos, será la posibilidad más amplia y libre de la *otredad* misma, movimiento perpetuo hacia ese «Totalmente Otro», no exactamente como palabra dirigida a la divinidad, sino como máxima apertura de la palabra del hombre hacia su realidad y hacia su tiempo. Frente a o hacia dicha apertura, el poema es un resto, una supervivencia *cantable* del lenguaje que perdura como vestigio de una memoria susceptible de ser reanimada en las palabras:

*Singbarer Rest –der Umriss  
dessen, der durch  
die Sichelschrift lautlos hindurchbrach,  
abseits, am Schneeort*<sup>470</sup>.

La palabra es una marca superviviente que debe perdurar a toda travesía traumática de la historia, la forma viva de un «todavía» que rige el tiempo-límite del poema en el cual éste puede actualizarse, desde su resistente singularidad, como presencia. Es así que el poema es el espacio lingüístico que, según Celan, «recuerda sus fechas»<sup>471</sup>, no habla nunca por encima del tiempo sino a través de él, constituyéndose él mismo en travesía verbal<sup>472</sup>.

---

<sup>467</sup> Lo que George Steiner ha llamado «salmos a Nadie» en *Presencias reales*, Barcelona: Destino, 1998 p.278.

<sup>468</sup> Paul Celan, *ibid.*, p. 505.

<sup>469</sup> «El meridiano», *ibid.*, p. 506.

<sup>470</sup> *Cambio de aliento*, *ibid.*, p.215. Trad.: «Resto cantable –el perfil / de aquel que a través / de la escritura de hoz, abrió brecha, silente, / a solas, en el sitio de la nieve».

<sup>471</sup> «El meridiano», *ibid.*, p. 505.

<sup>472</sup> Jacques Derrida parte de la relación de la palabra poética con la fecha para su análisis de la poesía de

En este espacio traumático de la historia en el que la palabra es superviviente, sobrevive también la invocación al ámbito de lo divino desde su negatividad más extrema. El espacio de negación en diálogo en este caso con la tradición mística judía, aparece en los poemas «Salmo» y «Mandorla» de *La rosa de Nadie*. Textos que parecen confrontados a ese Dios «en las profundidades de Su nada» del que hablaba la cábala judía medieval, lejos de toda revelación o presencia, pues si las tradiciones místicas del judaísmo señalan ante todo un irrompible sentido de la distancia con la divinidad incluso en sus descripciones del fenómeno del éxtasis, Celan se mantiene en este punto afín a la tradición judía<sup>473</sup>. El autor de *Cambio de aliento*, según Shira Wolosky, sostiene este espacio negativo, reteniendo frente a él su «distintiva individualidad y concibiendo el silencio como «distinción de todas las condiciones creadas» y no como «un reino en el cual la criatura lucha por entrar trascendiendo el lenguaje»<sup>474</sup>. El silencio no es participación o plenitud fusional con lo Otro, sino límite absoluto de él frente al cual la palabra lleva a cabo su sustancial supervivencia. La palabra poética celaniana está atravesada por la precariedad de su propia constitución, cercada estrechamente por el silencio, como el propio poeta asume: «el poema muestra, es imposible no reconocerlo, una gran tendencia a enmudecer»<sup>475</sup>. En la obra de Celan, este cerco del silencio ha de ser entendido como un *sostenerse* de la palabra frente o al encuentro de ese horizonte máximo de imposibilidad que nunca abandona las expectativas del acto de la escritura. Es por ello que «el poema se afirma al límite de sí mismo», revelando de esta forma tanto «los límites» como «las posibilidades» que le otorga el lenguaje<sup>476</sup>.

De ello se deriva la reiterada relevancia estructural que adquiere el verbo *stehen*, «estar, sostenerse, mantenerse erguido», en el cual se cifra la estancia poética de Celan frente al dominio de lo apofático. La palabra poética es un *estar*, temporalmente determinado, un «*tenerse por nadie y por nada*» (*Für-niemand-und-nichts-Stehen*)<sup>477</sup>. Un estar *hacia dentro*, en una interioridad también vacía, plena apertura a la otredad.

---

Celan: el poema realiza «la retornancia (*revenance*) espectral de eso que, habiendo venido al mundo una sola vez, no volverá jamás», *Schibboleth. Para Paul Celan*, Madrid: Arena Libros, 2002, p. 36.

<sup>473</sup> Cfr. Gershom Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, Madrid: Siruela, 1996, p. 33.

<sup>474</sup> Shira Wolosky, *Language Mysticism. The Negative Way of Language in Eliot, Beckett and Celan*, Stanford: Stanford University Press, 1995, p. 227.

<sup>475</sup> Celan, «El meridiano», op. cit., p. 506.

<sup>476</sup> *Ibidem*.

<sup>477</sup> *Cambio de aliento*, *ibid.*, p. 211. Cuesta Abad ha analizado las derivaciones del *stehen* celaniano tanto en su relación con la concreción espacio temporal de la escritura como en sus múltiples resonancias filosóficas en lengua alemana (Cfr. *La palabra tardía. Hacia Paul Celan*, Madrid: Trotta, 2001, p. 107).



En el poema de Celan «Mandorla», traducido por Valente, se recurre a esta figura geométrica denominada también «almendra mística» en el arte cristiano. Representación de lo cóncavo y lo vacío, ha sido comprendida en innumerables tradiciones como símbolo primordial de la creación, según aclara José Ángel Valente en su artículo «La experiencia abisal» (EA: 194). Desde la perspectiva de una radical conciliación entre lo sagrado y lo erótico, como veremos, utiliza dicho símbolo el poeta español en su poemario *Mandorla*. Figura geométrica, la Mandorla, que se revela como espacio virtual de la creación, lugar resultante de la desaparición del ídolo, nada original o absoluta otredad de lo existente que funda la relación con lo divino que se traza tanto en la poesía de Valente como en la de Celan. Espacio análogo al del vientre de la mujer, recuerda asimismo a la *mandore-ventre* del poema de Mallarmé comentado páginas atrás. En el poema de Celan, a la mandorla se le contrapone «el rey»:

*In der mandel - was steht in der Mandel?*

*Das Nichts.*

*Es steht das Nichts in der Mandel.*

*Da steht es und steht.*

*Im Nichts - wer steht da? Der König.*

*Da steht der König, der König.*

*Da steht er und steht.*

*[...]Menschenlocke, wirst nicht grau.*

*Leere Mandel, Königsblau*<sup>478</sup>.

Rey, que en la tradición judía designa a Dios en la majestad de su gloria, contrapuesto en el poema al judío y por extensión, al hombre. Para Yves Bonnefois, el texto parte del recuerdo del fresco semiborrado de una iglesia, donde la representación de la *majestas domini* había desaparecido dejando solo un resto azul<sup>479</sup>. El poema concentra, como sucede siempre en Celan, un cúmulo inmenso de referencias y niveles de lectura. No hay, si tomamos como referencia el texto de Mallarmé antes citado, una

<sup>478</sup> Celan, op. cit., p. 173. Trad.: «En la almendra - ¿qué se tiene en la almendra? / La nada. / La nada está en la almendra. / Allí está, está. / En la nada - ¿quién está? El Rey. / Allí está el Rey, el Rey. Allí está, está. / [...]Bucle de hombre, no llegarás al gris. / Vacía almendra, azul real». Trad. de Valente (CV: 652).

<sup>479</sup> Cfr. Yves Bonnefois, «Paul Celan», *La vérité de parole et autres essais*, Paris: Folio Gallimard, 1988, p. 546.

comprensión dialéctica de la nada como paso previo hacia la aparición de la presencia creada. La nada celaniana no es *musical*, no compone el vacío resonante de un instrumento capaz de extraer de sí la génesis de una nueva melodía. Ni temporalidad, ni musicalidad: hay, ciertamente, un sentido plástico y sobre todo topológico, sostenido por los deícticos (*Da*) y las repeticiones del verbo celaniano por excelencia: «tenerse» (*stehen*). El hombre-judío resiste frente a la absoluta negación de toda presencia, se sitúa allí donde la nada también «se tiene» en toda su pureza, como concentrada en ese centro que la mandorla acoge.

En la poesía de Celan, el enfrentamiento con la nada no se resuelve dialécticamente como en Mallarmé: el hombre se expone, como la poesía misma<sup>480</sup>, a la máxima experiencia de negación y se sostiene *allí*, haciendo del máximo desamparo la máxima esperanza: «quedar en suspenso» o «de-tenerse» *suspendidos* sobre ese fundamento infundado, *expuestos* a su nihilidad. En el célebre *Salmo* de Celan, la nada recupera su carácter germinador, mas para entrañar en todo lo que produce su inanidad originaria, una ausencia o indefinición que representa, no tanto la negación atea y aniquilante de la divinidad sino su sostenimiento en una apertura indefinida, inocupable desde ningún orden teológico u ontológico:

*Niemand knetet uns wieder aus Erde und Lehm,  
Niemand bespricht unsern Staub.*<sup>481</sup>

Desaparecida la imagen del ídolo, persiste una nominación vacía, cuya impresencia se invoca a través de la alabanza del salmo:

*Gelobt seist du, Niemand.  
Dir zulieb wollen  
Wir blühn.  
Dir  
entgegen.*

*Ein Nichts  
Waren wie, sind wie, werden*

<sup>480</sup> En una nota de Celan escrita en francés sobre la poesía se lee: «La poésie ne s'impose plus, elle s'expose», en Celan, op. cit., p. 493.

<sup>481</sup> Trad. de Valente: «Ya nadie nos moldea con tierra y con arcilla, / ya nadie con su hálito despierta nuestro polvo», CV : 661.

*Wie bleiben, blühend:*

*Die Nichts-, die*

*Niemandrose.*<sup>482</sup>

La imagen del florecimiento del hombre como una «rosa de nada» (*Niemandrose*) cuyo lenguaje es «corola roja de la palabra purpúrea», remite a su vez a la «rosa sin porqué» del místico Angelus Silesius y a los comentarios de Heidegger a esta sentencia en su libro *El principio de razón*<sup>483</sup>. La rosa de Celan nos lleva al espacio de total precariedad de la existencia desde la perspectiva inopinada del himno aunque no haya, el poema lo deja ver, la posibilidad de un segundo despliegue creador. La precariedad es sin embargo apertura y afirmación de lo que adviene como un florecer. El sostenimiento de la palabra entre la nada del hombre y su otredad invocada constituye el espacio de imposibilidad en el que para Celan tiene lugar la poesía.

El Dios de Celan ha de ser comprendido, pues, como alteridad abismática sobre o contra la cual la (contra)palabra del hombre se tiene y lucha por fijar su propio e indestructible rastro superviviente. Los poemas serían para Celan «pequeñas asperezas delante de Dios»<sup>484</sup>, como lascas o huellas de la palabra del hombre realizadas imposiblemente en el ámbito de una realidad sin fundamento alguno. Por otro lado, en Celan, la divinidad no se asimila a ninguna identidad originaria. Permanece siempre en su alteridad irreductible, separada, caída, alejada de esa *mismidad* que busca desde siempre el idealismo poético y a la que Hölderlin renuncia en cierta manera<sup>485</sup>. Es sólo desde su pérdida como puede darse un verdadero desplazamiento hacia lo Otro, *diálogo* o *punte*, nunca simple transposición, tropo o metáfora, pues la condición que sostiene la diferencia singular e irrenunciable de cada poema como presencia es su distancia con el o lo otro.

Por ello, consecuentemente, la palabra poética celaniana rehúsa, por principio, cualquier trato estético con la realidad, más aún su mera consideración como producto cultural. Su palabra «no trasfigura, no poetiza, intenta medir el campo de lo dado y de lo

---

<sup>482</sup> Trad. de Valente: «Alabado seas tú, Nadie. / Por amor a ti queremos / florecer. / contra / ti. // Una nada somos, seremos / siempre, floreciendo: / rosa de nada, / de Nadie rosa», CV: 662.

<sup>483</sup> Sobre las relaciones entre Paul Celan y Martin Heidegger, cfr. Hadrien France-Lanord, *Paul Celan et Martin Heidegger, le sens d'un dialogue*, Paris: Fayard, 2004.

<sup>484</sup> Cit. por Bonnefoy, op. cit., p. 550.

<sup>485</sup> En *La Rosa de nadie* escribe Celan: «Das / Selbe / hat uns / verloren, das / Selbe / hat uns / vergessen, das / Selbe / hat uns --», Trad.: «Lo / Mismo / nos ha / perdido, lo / Mismo / nos ha / olvidado, lo / Mismo / nos ha --».

posible»<sup>486</sup>; no existe en Celan «transposition» mallarmeana, ni se ejecuta, a la manera juanramoniana, la plenitud del mundo a través de un «nombre conseguido». El poema sería, escribe Celan, «el lugar donde todos los tropos y metáforas nos invitan a reducirles al absurdo»<sup>487</sup>. Lo que es dicho en el poema, escribe Celan, es dicho «facticamente» (*faktisch*)<sup>488</sup>. El poema será por ello el lugar de la inmanencia, de «lo que se ha percibido y lo que se ha de percibir sólo una vez, siempre una vez y sólo ahora y sólo aquí»<sup>489</sup>. La viva alteridad que recoge el poema sólo habita en su circunstancia, en su tiempo, como huella de sí misma que las palabras realizan. Sólo desde esa demarcación actualizable de lo real que es cada poema puede producirse la apertura hacia eso «Totalmente Otro». Mas el lugar, como huella, rastro o vestigio, es ya en la poesía de Celan, el punto de acceso al no-lugar, a lo utópico. *Topología y utopía* se hermanan a través de la palabra poética. Esta convivencia es la que permite sostener el poema como esperanza y apertura de lo real ante la alteridad que lo recorre.

La palabra poética, como «homenaje a la majestad del absurdo», como «camino de lo imposible»<sup>490</sup>, se tiene (*stehen*) generosamente, en el límite de sí misma, abierta al «Otro» como «Totalmente Otro», concediéndole su espacio en la absoluta distancia de lo extraño. La poesía de Celan concede así, también, el espacio posible de la interlocución a ese Dios ausente, empobrecido, incapaz, remoto, «desaltísimo» (*Enthöhte*)<sup>491</sup> que se nombra e invoca en algunos de sus poemas, salvándolo a través de una transgresora contra-oración, del olvido total o de la total y dogmática apropiación, pues la relación del poeta con Dios se entenderá al margen de toda determinación idolátrica de lo divino.

En uno de los poemas mayores de Celan, «Angostura» (*Engführung*) concentra su autor muchos de los rasgos más distintivos y definitorios de su obra. Podríamos definirlo como un canto a la supervivencia de la palabra, desde la memoria del exterminio en los campos de concentración y por el espacio angosto y prolongado de una travesía que recurre a la forma musical de la *stretta* por medio de sus estructuras reiterativas. El momento final de este texto, que quiere ante todo ser vestigio inequívoco, testimonio en el que la palabra no *dice* o *historia* sino que se erige en realidad, está constituido por una declaración de fe en una palabra posible como tal,

<sup>486</sup> «Respuesta a una encuesta de la librería Flinker de París», *ibid.*, p. 481.

<sup>487</sup> *Ibid.*, p. 507

<sup>488</sup> Notas preparatorias para «El meridiano», cit. por France Lanord, op. cit., p. 84.

<sup>489</sup> *Ibid.*, p. 507.

<sup>490</sup> «El meridiano», *ibid.*, p. 501 y 510 respectivamente.

<sup>491</sup> *Compulsión de luz*, *ibid.*, p. 348.

precisamente, sólo *después de Auschwitz*. Una palabra que (ad-)viene a florecer como realidad supervivida, buscando «declarar eterno lo que es pura mortalidad y vano»<sup>492</sup>, aspereza del rastro imborrable ante la ausencia invocada de la divinidad que absurda, imposible, esperanzadamente, el poema sostiene en o por la palabra *Hosanna*, grito de súplica y salvación que los judíos del *Lager* solían cantar cerca del suplicio:

*Also*  
*Stehen noch Tempel*  
*Stern*  
*Hat wohl noch Licht.*  
*Nichts,*  
*Nichts ist verloren.*

*Ho-*  
*Sianna.*<sup>493</sup>

Aun cuando la esperanza de la palabra poética celaniana no se dirige sólo o siquiera principalmente a la divinidad –es antes esperanza en la palabra misma, en su sustancia y actancia éticas– el Dios de Celan habita esa comarca incierta de lo imposible y lo absurdo hacia la cual se dirigen sus poemas, obras ellos mismos de la esperanza de una precariedad humana superviviente que supo, sin embargo, enfrentar los cielos sombríos de la historia y hasta ponerlos tan denodadamente «como abismo bajo sus pies»<sup>494</sup>.

### 1.3.13. Conclusiones

La génesis del lenguaje poético de la Modernidad Occidental se produce a la sombra de la muerte de Dios o de lo que hemos denominado crisis del ídolo ontoteológico. La divinidad deja de ser una afianzada presencia filosófico-religiosa, una certidumbre fundada en la solidez de una indubitable palabra revelada para dejar tras de sí un espacio vacío que rompe la continuidad de las representaciones imitativas que

---

<sup>492</sup> «El meridiano», *ibid.*, p.508.

<sup>493</sup> *Ibid.*, p. 149. Trad.: «Así / que hay templos todavía. Una / estrella / tiene todavía luz. / Nada, / nada está perdido. / Ho- / sanna»

<sup>494</sup> «El meridiano», *ibid.*, p. 504.

hasta ese momento regían la comprensión del lenguaje poético, pues el gran modelo central que aseguraba el vasto tejido de lo real ha desaparecido de su lugar propio.

Consideramos como paso previo algunos hitos anteriores a la irrupción moderna de la crisis de lo divino remontándonos a la tragedia griega para mostrar cómo, ya en los orígenes de Occidente, la poesía comienza a aparecer también como crítica de los dioses y rebeldía frente a las imágenes establecidas de lo divino. La *Divina Commedia* de Dante, por el contrario, muestra la coalescencia armónica de principios poéticos, filosóficos y teológicos en un ámbito de plena unión simbólica, socialmente sancionada, entre verdad poética y verdad revelada. Juan de la Cruz desplaza su relación poética con la divinidad desde la teología especulativa a los extremos enigmáticos de la experiencia mística, a la cual se supeditan los esquemas teológicos, enfrentados a la irreductible plurisignificación unitiva del poema. Con el *Primero sueño* de Juana de Asbaje, asistimos a la crisis de la concepción ontoteológica de la divinidad a través del fracaso de una tentativa de conocer intelectualmente la *causa primera*, y con ello, a la apertura de un nuevo panorama en el cual los antiguos valores escolásticos y la imagen del mundo propia del cristianismo comienzan a resquebrajarse.

Con la génesis del Romanticismo en el siglo XVIII, llega el momento de más aguda crisis de los ídolos y ello induce un nuevo acercamiento a la palabra poética desde la perspectiva de sus posibilidades ónticas y genésicas: la palabra se descubre, cada vez más intensamente, como posibilidad creadora, revelación a partir de la cual un nuevo dominio de sentido adviene a la existencia. La palabra poética indaga de esta manera su origen vacante, su propio insondable advenir, donde el ámbito de la divinidad se interioriza ahora, identificado con el proceso del despliegue creador.

La principal tradición poética de la modernidad se independiza a partir del Romanticismo de la tutela dogmática de la teología para convertir a la divinidad en un proceso creativo y libre, que prescinde de nombrar a Dios o a los dioses desde la seguridad inflexible de un credo, desde la presencia segura y permanente del ídolo, sino que lo hace en el tanteo de una búsqueda artística que ha renunciado a la mera representación de lo divino para cuestionarse, en el ámbito propio de la palabra, tanto su proceso de originación como sus límites.

Tratamos así de mostrar todo ello en la poesía del Romanticismo europeo, atendiendo tanto a las representaciones de la muerte de Dios (Nerval), como al descubrimiento del advenir creador de la palabra como nuevo centro de interiorización de la divinidad en la poesía de Blake y Wordsworth. Con Novalis, estudiamos la

manifestación de este proceso en tanto divinización del ser a través de la reconciliación de Espíritu y Naturaleza y comprobamos cómo el nuevo acercamiento a lo divino perfila el anhelo de una *palabra-acto* capaz de transformar la realidad. Con Hölderlin intentamos caracterizar una faceta del Romanticismo más apegada a la raíz griega de Occidente, en la cual la palabra poética es señal de una distancia con el ámbito desaparecido de lo divino, en la que se adensa asimismo su único legado de conocimiento, pues la palabra vive como *alteridad* de esa distancia de la cual ha de ser sostenedora. Si para Novalis los dioses se confunden en el seno de la materia, para Hölderlin son una lejanía insalvable pero *cercana*, tan sólo rota por la recepción de sus débiles signos.

El simbolismo profundiza en la crisis de la divinidad apartándose de forma aún más aguda del paradigma de la poesía como imitación representativa. El vacío dejado por el ídolo es ahora ocupado fundamentalmente por la experiencia radical de la palabra poética, que desplaza al ámbito del espíritu y la naturaleza. La poesía simbolista francesa acomete una profundización en la búsqueda de una trascendencia imposible que la lleva, con Mallarmé, al descubrimiento del ámbito negativo de la nada. En la experiencia purgativa de la desaparición del ídolo, la palabra poética descubre este ámbito de radical negatividad como extrema posibilidad, extensión abismática que habita el fondo insondable de la palabra. El ámbito de la divinidad es para Mallarmé el misterio de un *sí mismo* replegado, más allá de las instancias tradicionales de la identidad poética, en el propio lenguaje como enigma irreductible de la palabra, de sus ecos y reflejos internos en la extensión material del poema.

La poesía de Rilke parte de un análogo espacio de potencial inmanencia al inaugurado por Mallarmé, concebida como proceso de perfección espiritual proyectado hacia un horizonte futuro que encuentra en lo divino su más alta aspiración. Para ello, el poema ha de celebrar el dominio de finitud propio del hombre llevado a la palabra como centro generador de posibilidades para el ser.

Juan Ramón Jiménez, en la culminación del simbolismo hispánico, comparte con Rilke la proyección de la divinidad como palabra o nombre conseguido. El dios del venir juanramoniano no es tanto horizonte futuro cuanto plenitud adviniente al poema en un llegar continuo, limitación del ámbito infinito de la divinidad en el instante poético. La palabra resguarda su disponibilidad receptiva en el espacio de un papel en blanco que ha de recibir la creación reiterada de lo divino convertido en inmanencia limitada en la experiencia poética.

Wallace Stevens canta asimismo desde el esplendor de una palabra que, en el eclipse del ídolo ontoteológico, es el principal medio de redención de la vivacidad de la existencia. El lenguaje poético, transido de mortalidad, es también centro de posibilitación que explora el mundo de lo real como ficción abierta, en la falta de basamentos metafísicos absolutos, a la creación del hombre. Para el poeta norteamericano, el dios es *posible por la poesía*.

Con Celan, nos adentramos en un espacio afín al ocupado por Hölderlin como sostenedor de la distancia con los dioses. La palabra poética para el autor de *La rosa de nadie* debe tan sólo resistir sostenida en la ausencia, a la busca de una otredad indeterminada en su máxima apertura. Resistir como rastro o huella de una palabra superviviente a la historia que no renuncia sin embargo a la imposible posibilidad de un encuentro.

Hemos intentado atender a los irrenunciables rasgos privativos de cada poeta tratando sin embargo de encontrar elementos comunes que nos ayuden a comprender cómo incide la crisis de la divinidad en la génesis de la modernidad poética. El factor central que podría abarcar la evolución de la línea poética que hemos desplegado vincula la crisis de representatividad de lo divino a través del modelo idolátrico vigente con el sondeo del ser propio de la palabra poética. Desaparecido el ídolo, la nueva presencia central es un vacío que la palabra explora en su propio ser, como su alteridad enigmática, o como su potencialidad originaria, es decir, remitiéndose de forma esencial a los dos *núcleos logológicos*, advenimiento y alteridad de la palabra, que distinguimos previamente en tanto experiencias clave del lenguaje enfrentado a lo divino.

La palabra poética, ajena a la institución religiosa y consciente de su diferencia, comparte con la palabra mística la carencia común de un fundamento ontoteológico como representación idolátrica de la divinidad ofrecida al conocimiento especulador o a la manipulación del sujeto. La poesía moderna parte, como la mística, de la exploración de su propio vacío metafísico. Asienta su propia experiencia como contenido óntico, ya sea como acto creador de la realidad, *gloriosa mentira*, *ficción* o proclamación del *absurdo*.

La palabra poética de la Modernidad se constituye así en saber logológico o metapoético, y descubre en sí misma la cesación de la presencia limitante del ídolo como vacío posibilitador. La crisis de la divinidad transfigura la experiencia poética, induciendo su constante inclinación metapoética, remitiéndola una y otra vez a los extremos del lenguaje: a la revelación de una palabra que no busca en su advenimiento



*representar* sino *ser*, o al hallazgo del espesor enigmático que la propia palabra abre en sí misma convertida en límite de un ámbito completamente *otro*. Tiene lugar así un sondeo de la palabra en sus propios límites que pone de relieve un exceso de sentido incapaz de ser dominado por un esquema interpretativo.

A lo largo de esta primera parte de nuestra tesis intentamos mostrar cómo el Romanticismo interioriza el dominio de la divinidad en el espacio propio de cada individuo creador. El Simbolismo lo hace interior a la palabra misma, ya como vacío originante o misterio irreductible de su propio ser; la experiencia poética posterior sigue sosteniendo ese ámbito vacío como su mayor venero de posibilidades artísticas, por el cual la palabra se convierte en proceso de perfección y redención del hombre a través del lenguaje o en límite abierto a una irrepresentable otredad.

El acercamiento poético a lo divino se define esencialmente como un proceso, un recomienzo continuo que rehuye toda fijación, espacio de un infinito advenir de la palabra, o de su demorado acallamiento frente o hacia una totalidad ya imposible de establecer en una representación no negativa. Desaparecido el ídolo, la palabra poética no ofrece ya nuevas *creencias*: se descubre tan sólo como centro posibilitante de *creaciones*, de presencias poéticas, sobre el vacío sin fundamento o salvaguarda con su *desocupación* ese mismo vacío para aquello que constituye su otredad y límite último, horizonte potencial de toda creación. Constatamos así la relevancia del vínculo establecido desde el pensamiento filosófico moderno entre crisis de la divinidad y arte, tanto desde la perspectiva de Nietzsche (celebración creadora de la inmanencia) como desde la de Heidegger (salvaguarda de una irrepresentabilidad última, vacío creado por el proceso artístico).

La tradición poética moderna se caracteriza asimismo por su marcada inclinación a transgredir el dualismo metafísico inaugurador de la concepción ontoteológica occidental, integrando el ámbito de la trascendencia, ya sea como infinitud originante de la palabra creadora, ya sea como categoría negativa u otredad absoluta que la palabra es capaz de señalar desde sí misma. La «irreductibilidad no dualista» a la que nos referimos en nuestro contexto logológico se refleja por ello en las distintas versiones de la crisis de lo divino ofrecidas por los autores analizados: una línea más idealista tendente a la *identidad* del ámbito de lo divino como interiorización creadora en el espíritu (Novalis) o en el lenguaje (Mallarmé), y otra línea que subraya la *diferencia* como otredad absoluta (Hölderlin-Celan), aunque toda distinción taxativa soslaya asimismo importantes matices que hemos intentando en cada caso destacar en

su relevancia.

Escribió María Zambrano: «los dioses han sido, pueden haber sido inventados pero no la matriz de donde han surgido un día, no ese fondo último de la realidad»<sup>495</sup>. Las distintas crisis o cambios artísticos de lo divino representan tentativas de aproximarse libremente a ese «fondo último», lejos de la sujeción de los dogmas y los preceptos, en la vía solitaria de la aventura poética. En ese transcurso hacia nuevas concepciones de lo divino es la poesía misma la que se ha transformado más profundamente a la búsqueda de su ámbito propio, ese territorio de lo ficticio, lo imposible y lo absurdo desde el cual ha pretendido defenderse de los límites impuestos por la ciencia o la filosofía.

No fue nuestra intención agotar la riqueza de un tema tan arduo pero sí dar una imagen lo más completa posible de las principales formas de afrontar la crisis de la divinidad en la tradición poética moderna con el fin de llegar a una serie de conceptos claves que puedan servirnos de punto de referencia en el momento de estudiar el tema en los poetas en lengua española. En las dos partes que siguen trataremos además de ahondar en ellos con el fin de esclarecer con mayor detenimiento su relevancia.

El proceso poético hispánico no puede comprenderse sin un profundo acercamiento a la poesía de la modernidad europea. Hemos procurado preparar el camino, a través de este capítulo, para una mejor comprensión del tema que nos ocupa en el ámbito de la poesía en lengua española.

En nuestra segunda parte utilizaremos estas páginas como cartografía y orientación en nuestros análisis de la obra de Octavio Paz y José Ángel Valente. Hemos procurado por ello empezar a señalar aquellos puntos que volverán a encontrarse en el estudio de los poetas hispánicos en relación directa con sus respectivas obras. No trataremos sólo de posibles influencias directas; también estableceremos analogías o divergencias que puedan resultar aclaratorias, en la medida en que todo poeta dialoga siempre con su tradición cercana y remota, y revela en la manera de este dialogar mucho de su propia visión de la poesía.

---

<sup>495</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, México: FCE, 1993 (2ªed.), p. 32.



## **SEGUNDA PARTE: LA CRISIS DE LA DIVINIDAD EN LA POESÍA**

### **PAZ Y JOSÉ ÁNGEL VALENTE**

#### **2.1. La crisis de la divinidad en la poesía de Octavio Paz:**

##### ***El revés de la palabra***

##### **2.1.1. Preámbulo: poesía y religión**

La obra poética y ensayística de Octavio Paz despliega una de las reflexiones más profundas que en el ámbito hispánico se hayan llevado a cabo en torno a las relaciones entre poesía y religión. A lo largo de toda su trayectoria de creador, Paz no cesó nunca de buscar el espacio de una trascendencia genuina y propia para la experiencia de la poesía. Una inquietud medular que alimenta tanto sus poemas como su pensamiento, reverso analítico de una vocación eminentemente poética que logró, apoyándose en la tradición del Romanticismo, coaligar la lucidez de la crítica con la pulsión extásica de la poesía.

Dilucidar los rasgos distintivos del fenómeno poético frente a la experiencia religiosa constituye, pues, uno de los propósitos que rigen la escritura de ensayos tan relevantes como *El arco y la lira* (1956) o *Los hijos del limo* (1974). La particular cercanía que relaciona a la experiencia poética con la religiosa hacía necesaria, para el poeta mexicano, esta labor de distinción e instauración de lo propio poético a través de una suerte de *Defense of poetry*: una defensa que salvara a la poesía tanto de los credos y ortodoxias de lo religioso como de las ideologías seculares y sus excesos racionalistas.

Ya en una de sus primeras reflexiones sobre el fenómeno poético, el breve ensayo *Poesía de soledad y poesía de comunión* (1943), señalaba Paz el origen común de poesía y religión, al tiempo que esclarecía sus esenciales diferencias:

Frente a la entraña social de la religión, que sólo existe si se socializa en una iglesia, en una comunidad de fieles, la poesía se presenta como una actividad subversiva y disolvente: sólo existe si se individualiza, si encarna en un poeta. Su relación con lo absoluto es privada y personal. Religión y poesía tienden a la comunión;

las dos parten de la soledad e intentan, mediante el alimento sagrado, romper la soledad y devolver al hombre su inocencia. Pero en tanto que la religión es profundamente conservadora, puesto que torna sagrado el lazo social (económico o político) al convertir en Iglesia a la sociedad, la poesía, por el contrario rompe ese lazo al sacramentar una relación individual, al margen, cuando no en contra, de la sociedad. La poesía no es ortodoxa; siempre es disidente. (OC, VIII: 246)

Poesía y religión surgen ambas de la misma necesidad de alcanzar un estado de comunión originaria con el trasfondo sagrado de lo real. Constituyen experiencias límite reveladoras de lo que Paz designó en *El arco y la lira* como «el otro lado del ser» (AL, I: 181). El sondeo en ese reverso oculto de la realidad fue siempre para el poeta mexicano una de las instigaciones principales de la creación poética. Sus críticas a la religión pretenden, entre otros fines, liberar la experiencia de lo sagrado de toda apropiación eclesiástica para devolverle su carácter originario al alcance de todos los hombres. La poesía aparece así como la verdadera «revelación de nuestra condición original» (AL, I: 199).

La religión resulta, según Paz, subsidiaria de la experiencia poética, resultado de una codificación que, con fines de dominación social, paraliza el proceso creador del hombre para fijarlo en un dogma y una iglesia: «La revelación religiosa no constituye – al menos en la medida en que es palabra– el acto original sino su interpretación. En cambio, la poesía es revelación de nuestra condición y, por eso mismo, creación del hombre por la imagen» (AL, I: 201). Paz prosigue y profundiza, de esta forma, el proceso de independencia de la autoridad religiosa que la poesía occidental inició desde el Romanticismo. Como tuvimos ocasión de constatar en la primera parte de este trabajo, *Los hijos del limo* contribuye a trazar la historia de la recuperación del estatuto originario de la poesía frente a la codificación de lo sagrado acometida por las religiones, esa línea de «tradición de la ruptura» que el propio autor del ensayo integraría asimismo.

En las extralimitaciones de la crítica racionalista o filosófica encuentra el poeta mexicano otro adversario acérrimo de la poesía:

La crítica racionalista, al extirpar la noción de divinidad, reduce también al hombre. El ateísmo positivista nos mutila. Nos libera de Dios, pero nos encierra en un sistema aún más férreo. Todo posible contacto con esos vastos territorios de la realidad

que se rehúsan a ser transformados en medida y cantidad, todo eso que es cualidad pura, individualidad irreductible a género y especie, la substancia misma de la vida, que sólo se revela por la poesía y el ejercicio de la imaginación. (AL,I: 325)

Paz libera lo poético de lo religioso para aumentar las posibilidades espirituales del hombre. Su rechazo de la religión es una protesta, como él mismo estableció, contra la reducción de lo divino a «la idea judeocristiana de un Dios creador, personal y único» (AL, I: 324). Su rechazo del ateísmo positivista es a su vez una crítica contra una secularización mediocre que convirtió en estructuras políticas totalitarias los antiguos esquemas religiosos.<sup>496</sup> El repudio a las religiones instituidas y la radical escisión entre lo poético y lo religioso acaecida a partir del romanticismo suscita la oportunidad de explorar ámbitos de lo divino que habían quedado relegados en la tradición occidental. *Lo divino* no muere, pues, para el poeta mexicano, al lado de *lo religioso* o con la crisis de las religiones occidentales:

La experiencia de lo divino es más antigua, inmediata y original que todas las concepciones religiosas [...] Lo divino no se agota en la idea de un Dios personal, ni tampoco en la de muchos: todas las deidades emergen de lo divino; los dioses nacen y mueren pero lo divino permanece. (AL, I: 324)

Poesía y divinidad aparecen unidas en la obra de Paz con un vínculo más estrecho y anterior a las relaciones entre la poesía y lo religioso. La poesía es «experiencia original» en la medida en que se enfrenta a ese «otro lado del ser» siempre presente, al misterio de lo sagrado que tiene en la divinidad su más íntimo fondo. Paz explora a lo largo de todo su itinerario creativo ese fondo de lo divino a través de la palabra poética, no para *fijarlo* en una concepción determinada sino para constituirlo en experiencia del lenguaje abierta a la vivacidad de lo real y alejada de cualquier enajenación idolátrica. Al mismo tiempo, agranda los límites del ámbito de lo sagrado al concebir como afines y complementarias la experiencia sobrenatural, la revelación poética y la experiencia erótica del amor. Las tres experiencias son «manifestaciones de

---

<sup>496</sup> Como tendremos ocasión de comprobar en este trabajo, Paz ha reflexionado sobre la trasposición de categorías religiosas en categorías político-ideológicas y sus monstruosas consecuencias en la historia del siglo XX. Una concepción religioso-idolátrica puede ocultarse bajo máscaras totalitarias aparentemente anti-religiosas. Es el caso de los fenómenos totalitarios de raigambre europea en los cuales según Paz: «del Dios-ídolo hemos pasado al endiosamiento de las ideas y al dogmatismo teológico sucedió un dogmatismo ideológico», OC, II: 693. Cfr. asimismo, HL, I: 595.

algo que es la raíz misma del hombre» y remiten a un estado de «unidad primordial» del cual «estamos siendo separados a cada momento» (AL, I: 230).

Trataremos de mostrar cómo se produce en su poesía dicha exploración, es decir, cómo se configura su comprensión del lenguaje poético desde el contexto de la crisis de la divinidad y en la desaparición de un fundamento ontoteológico para la palabra. ¿En qué medida la poesía de Paz participa de la moderna *crisis de la divinidad*? ¿Cómo esta *crisis de la divinidad* determina o influye en su experiencia de la poesía y cómo sobrevive en ella esta dimensión de *lo divino* que el poeta mexicano distingue? ¿En qué medida la *crisis de la divinidad* resulta en su obra una *transformación* de su experiencia de la palabra? ¿Cómo ha de entenderse esa unidad primordial de la cual el hombre es «separado a cada momento»? Tales son las preguntas de las que partiremos en este capítulo.

Si el poeta mexicano se ocupó de deslindar con tan sumo cuidado entre religión y poesía partiendo de su origen común, nosotros nos dedicaremos a reconstruir la relación entre poema y trascendencia en el contexto de la crisis de la divinidad. Intentaremos leer sus poemas como lo que su propio autor quiso que fueran: no *sólo* documentos estéticos sino también encarnaciones de un conjunto de vivencias espirituales. Nos ocupará asimismo discernir en qué medida la respuesta creadora del poeta a la crisis de lo divino se corresponde y se relaciona con los autores de la tradición de la modernidad en la cual se integra su poesía: guardaremos un espacio para el acercamiento comparativo con nuestro *contexto poético* a la busca de nexos reveladores entre la obra de Paz y la tradición en la que se encuadra.

Para ello señalaremos en la poesía de Octavio Paz una serie de etapas desde el principal criterio de estudio que guía nuestro trabajo: la experiencia poética de la crisis de la divinidad, sus posibles transformaciones o los graduales y paulatinos ahondamientos operados en dicha experiencia en el curso de su obra poética. El tema de la evolución de la poesía de Octavio Paz ha recibido distintos tratamientos por parte de la crítica. Iremos comentando a lo largo de este capítulo algunos de las diversas periodizaciones que se han realizado. Partimos de la división de Maniel Ulacia, que en un libro reciente analiza la obra de Paz en cuatro períodos: una etapa de formación desde la escritura de sus primeros poemas hasta su viaje a los Estados Unidos en 1943. Una segunda etapa, comprendida entre 1943 y 1957 que culmina con la publicación de *Libertad bajo palabra: obra poética (1935-1957)*. Una tercera etapa signada por la asimilación de la influencia oriental, que termina con la publicación en español de *El*

*mono gramático* en 1974, y una última etapa que incluiría la publicación de *Pasado en claro*, *Vuelta*, *Árbol adentro* entre otros títulos<sup>497</sup>.

Desde nuestro análisis de la relación entre lenguaje y crisis de la divinidad en la poesía del mexicano distinguiremos asimismo cuatro momentos sucesivos, que coinciden en lo esencial, mas con ciertos matices, con la compartimentación de Ulacia. La primera etapa consta de las dos primeras secciones de *Libertad bajo palabra*, *Bajo tu clara sombra* (1935-1944) y *Calamidades y milagros* (1937-1947) es decir, su obra temprana, escrita entre 1935 y 1947.

La segunda etapa comprende las restantes secciones que forman *Libertad bajo palabra*: *Semillas para un himno* (1943-1955), *¿Águila o sol?* (1949-1950) y *La estación violenta* (1948-1957).

La tercera etapa incluye los poemas clasificados en *Días hábiles* (1958-1961), *Salamandra* (1958-1961), *Homenaje y profanaciones* (1960), *Sólo a dos voces* (1961); y sigue con los libros de influjo oriental: *Ladera este* (1962-1968), *Hacia el comienzo* (1964-1968), *Blanco* (1966) y *El mono gramático* (1970).

La cuarta etapa de nuestro recorrido se marca con *Pasado en claro* (1974), poema en cierta medida conclusivo del itinerario que defenderemos a lo largo de estas páginas y contempla asimismo *Árbol adentro*, *Figuras y figuraciones* y los últimos poemas comprendidos entre 1989 y 1996.

Intentaremos demostrar en el curso de nuestro análisis la pertinencia de estas etapas que no pretenden nunca concebirse como instancias absolutas sino que buscan entender la labor poética de Octavio Paz como un decurso vivo abierto a sucesivas y nuevas instigaciones biográfico-creativas ( v.g. el surrealismo o el budismo) que se van integrando en la dimensión común de su sensibilidad creadora. No se olvide, en este sentido, que no nos guía la voluntad de analizar la entera totalidad de su obra poética en todas sus vertientes relevantes sino de reconstruir, en lo esencial de dicha obra, una trayectoria relacionada con la evolución de la crisis de la divinidad en su relación con la palabra poética.

### **2.1.2. Búsqueda de un Dios ausente**

Las dos primeras secciones de *Libertad bajo palabra*, *Bajo tu clara sombra*

---

<sup>497</sup> Manuel Ulacia *El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999, p. 391-401.



(1935-1944) y *Calamidades y milagros* (1937-1947) son el testimonio de un despertar de un mundo de imágenes e inquietudes que conforma ya desde sus inicios la *identidad* de una obra. A este respecto, Pere Gimferrer inserta a Paz en la nómina de los poetas mayores, es decir, aquellos que se muestran ya desde sus inicios «autores de un solo y vasto poema»<sup>498</sup>. Si bien es posible establecer una evolución en la poesía paciana como veremos, ésta se producirá como ahondamiento gradual en una serie de oposiciones conflictivas originarias: crisis de la sensibilidad poética de su autor frente a una dialéctica no reconciliada entre la experiencia del tiempo marcado por la Historia y el estallido de una plenitud acaecida en sus márgenes, en la vivencia erótica o en la contemplación de la naturaleza. En efecto, en *Bajo tu clara sombra* aparecen poemas que indagan dicha plenitud *presente*, mientras en *Calamidades y milagros* figuran los primeros textos marcados por los traumas históricos (*Entre la piedra y la flor*, *Elegía a un compañero muerto en el frente de Aragón*).

Sin embargo, una dialéctica aún más primordial tiene lugar en la poesía temprana de Paz: un radical dualismo metafísico que el poeta pretende en todo momento solventar, manifestado en una feroz oscilación entre *ser* y *no ser*. El propio Octavio Paz se ha referido a las raíces filosóficas, en el origen de Occidente, de este conflicto dualista: «Desde Parménides nuestro mundo ha sido el de la distinción neta y tajante entre lo que es y lo que no es. El ser no es el no ser. Este primer desarraigo constituye el fundamento de nuestro pensar» (AL, I: 140)<sup>499</sup>. Un desgarró metafísico que está en la base filosófica del dualismo cristiano-platónico entre el *mundo verdadero* como espacio de la trascendencia divina y el *mundo falso* del devenir apariencial y contingente. Este es el ámbito existencial que reflejan los primeros poemas de Paz y en el cual se lleva a cabo un cuestionamiento poético de la esfera de valores del catolicismo, en cuyo seno se educó el poeta mexicano<sup>500</sup>.

Es revelador asimismo que análoga dualidad problemática entre comunión y soledad defina, para Paz, la experiencia poética en una de sus primeros y más

<sup>498</sup> Pere Gimferrer, *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona: Anagrama, 1980, p. 19.

<sup>499</sup> Como ha escrito Gustavo V. Segade, Paz busca desde sus principios estéticos «el aceptar una realidad dual que evite tanto el prejuicio heracliteano como el parmenídico», «La poética de Octavio Paz: una estética contemporánea», «Homenaje a Octavio Paz», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 343-344-345, (1979), p. 145-156, p. 147. Paralelamente, Guillermo Sucre define la poesía de Paz, ya desde sus orígenes, a través de la oposición entre quietud y movimiento, «visión paradisiaca» y «tiempo degradado» y su ansia de conciliación en el artículo «La fijeza y el vértigo», *Octavio Paz. El escritor y la crítica*, Pere Gimferrer (ed.), Madrid: Taurus, 1982, p. 45-68, p. 47.

<sup>500</sup> Cfr. la interesante evocación que realiza Guillermo Sheridan acerca de los primeros desencantos de Paz con la religión católica y su primera confrontación con el ritual religioso de la eucaristía, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, México: Biblioteca Era, 2004, p. 78-79.

importantes artículos sobre el tema<sup>501</sup>: en el ya mencionado «Poesía de soledad y poesía de comunión», la experiencia poética oscila entre la conciencia solitaria y crítica del hombre moderno representado por Quevedo y la mística reconciliadora de Juan de la Cruz. Los primeros poemas de Paz andan a la busca de una conciliación entre ambas concepciones. La referencia a Quevedo no es casual de nuestra parte; fue un poeta cuya lectura acompañó a Paz a lo largo de toda su vida y cuya obra poética suscitó en el mexicano la creación de uno de sus poemas esenciales: *Homenaje y profanaciones* (1960). Sobre Quevedo reflexiona Paz asimismo en el ya citado *Poesía de soledad, poesía de comunión*, y será con una cita de Quevedo como se abra la segunda sección de *Libertad bajo palabra, Calamidades y milagros*: «*nada me desengaña / el mundo me ha hechizado*» (CM: 67). En esta cita del *Heráclito cristiano* encontraba Paz un detalle esencial de la modernidad del poeta español: su sondeo de la conciencia.

La conciencia, ante todo, como lúcido reflejo del pecado que se instala entre Dios y el hombre: frente a la posibilidad de redención que le brinda el Dios cristiano, el poeta elige las apariencias y se resiste a la salvación. El rechazo de Dios es afirmación de un mundo condenado a ser víctima del tiempo y en la plasmación lúcida de tal angustioso dilema establece Paz la condición moderna del autor de *Los sueños*. De esta forma Quevedo, en el decir de Paz, «anticipa a Baudelaire» (OC, VIII: 252) y acierta a expresar un debate afín al que se estaba desarrollando en la propia poesía del mexicano.

La lectura de *Calamidades y milagros* nos revela, en efecto, la pugna por liberarse de una concepción de la trascendencia propiamente católica, que condena al mundo a ser un mero y vano tránsito y sitúa en un finalismo escatológico el tiempo de la salvación. Sin embargo, la introspección de la conciencia que intenta el poeta en este primer tramo de su obra no se define tanto en términos de *pecado* o culpa como a través de una angustiosa experiencia de la nada que invade tanto al sujeto poético como a su experiencia de la cosas. La poesía que Paz escribe de 1935 a 1947 oscilará siempre entre la celebración gozosa de la *presencia* y el *instante* y el agónico enfrentamiento contra una *nada* que parece surgir de la inevitable contingencia de la realidad.

*Bajo tu clara sombra* ilustra, en efecto, junto con motivos esenciales del mundo poético que Paz desarrollaría a lo largo de toda su escritura (la analogía erótica entre el

---

<sup>501</sup> Sobre «Poesía de comunión y poesía de soledad» vid. el artículo de Gema Areta, «Solo a dos voces: poesía y ensayo en Octavio Paz», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28 (1999), p. 445-443, donde se estudian las ideas de este texto como origen del ensayo posterior *El arco y la lira*. Manuel Ulacia ha mostrado la importancia de este texto para la configuración de su poesía: «A partir de la escritura de su ensayo «Poesía de comunión.. ». Paz empezó a formular, quizá inconscientemente, una poética de conciliación de los contrarios», *El árbol milenario*, ed. cit., p. 187.

cuerpo y el mundo, la experiencia del instante como plenitud en la que el discurrir del tiempo se detiene, una naturaleza paradisíaca y exultante de vida) esta dialéctica entre soledad y comunión. Veamos cómo se contrapone esta poesía de la plena presencia del ser vivida como extensión y dominación del tiempo presente con la conciencia de la separación quevediana. A este respecto encontramos en el soneto «*Junio*» una suerte de réplica a uno de los poemas metafísicos de Quevedo realizada desde una experiencia del tiempo en la que incluso ámbitos preteridos como la ausencia o el recuerdo regresan en el instante de un *ahora* perfecto:

*¡Hora de eternidad, toda presencia,  
el tiempo en ti se colma y desemboca  
y todo cobra ser, hasta la ausencia!*

*El corazón presiente y se incorpora,  
mentida plenitud que nadie toca:  
hoy es ayer y es siempre y es deshora. (BCS: 50)*

El cierre del poema establece el *hoy*, como tiempo central e intenta así, en el adensamiento y dilatación del instante presente, romper con la continuidad del tiempo histórico. La sucesión inexorable de pasado, presente y futuro que determina la vivencia temporal quevediana sufre un instantáneo colapso<sup>502</sup>. Sin embargo, esta suerte de plenitud en la detención del instante es asimismo «*mentida*»: tan pronto decidimos pensarla desaparece, precisamente porque dicha plenitud se halla al margen de la dualidad ser / no ser que posibilita el pensamiento. Otros textos del mismo período, donde el desgarrador distanciamiento de la conciencia predomina, exploran la quiebra que produce la aparición de esa conciencia que nos hace humanos y nos separa al mismo tiempo de la plenitud de un presente sin medida. Si, para Paz, Quevedo es el «poeta de

---

<sup>502</sup> Compárese con sucesiones temporales como «*Ayer se fue, mañana no ha llegado, / hoy se está yendo sin para un punto*» o «*soy un fue y un será y un es cansado*» de uno de los más célebres sonetos del poeta español (Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, Barcelona: Planeta, 1999, p. 4). Giuseppe Bellini señala la distancia que con respecto al tema de Dios media entre Paz y Quevedo en la poesía temprana del mexicano: «Para Quevedo Dios es un bien adquirido e indiscutible; para Paz, es el tormento de cada día, causa primera de un oscurecimiento del alma que desemboca en lo lúgubre», *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges*, Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1976, p. 48. Bellini no se refiere, sin embargo, a la crítica y subversión del neoplatonismo quevediano que vertebra el poema de Paz dedicado al autor español *Homenaje y profanaciones*. Más adelante dedicaremos atención a esta obra y a su distancia metafísico-poética con Quevedo.

la angustia», dividido entre la conciencia y Dios y convertido así en un pecador lúcido (OC, VIII: 252) en los dos sonetos agrupados bajo el título de «La caída», la pérdida de asideros metafísicos se formaliza justamente a través de la imagen de un caer sin final iniciado por la inquietud de encontrar la identidad originaria del yo, el rostro verdadero de uno mismo. En busca de un fundamento para la conciencia de la realidad, el poeta encuentra una sima sin fondo:

*El espejo que soy me deshabita:  
un caer en mí mismo inacabable  
al horror de no ser me precipita.*

*Y nada queda sino el goce impío  
de la razón cayendo en la inefable  
y helada intimidad de su vacío. (CM: 72)*

La conciencia se busca en su abismo interior, encerrada en su propia especulación sin término. El reflejo que se ofrece a sí misma es una ausencia, un «no ser» que invade también la totalidad de lo real. La nada se convierte así en única evidencia: «*todo se arrastra inexorable río / hacia la nada, sola certidumbre*» (LBP: 75). Consecuentemente, Paz se entrega en los poemas de *Calamidades y milagros* a la búsqueda desesperada de Dios para descubrir detrás de todas sus imágenes el mismo trasfondo negativo de nada y ausencia que afecta tanto a la identidad del sujeto como a la realidad toda, pues convierte a los referentes sensibles del sujeto en una inestable contingencia. La trascendencia de Dios condena al no-ser a la realidad contingente. El cristianismo, declara Paz en *El arco y la lira*, contrapesa «el poco ser del hombre con el pleno ser de Dios» al postular una vida eterna que «nos redime así de la muerte pero hace de la vida terrestre una larga pena y una expiación de la falta original» (AL, I: 191). Si a un lado se encuentra la presencia resplandeciente pero efímera del mundo, al otro se abre la absoluta e irreductible otredad del Dios ontoteológico. La realidad se perfila como un combate violento entre un ser trascendente y definido por su ausencia y la presencia del mundo sólo sostenida por la conciencia del hombre, transida de la fuerza negativa que constituye su falta de fundamento. Este período inicial de la poesía de Paz muestra a las claras un acontecimiento clave: Dios ha perdido la facultad de constituirse en sólido fundamento para el poeta y en su lugar sólo existe la presencia del

mundo amenazada por la nada.

La crisis del dualismo cristiano-platónico constituye igualmente el hundimiento de una noción escatológica del transcurrir del tiempo<sup>503</sup>. No hay finalidad última, revelación final o parusía promisorio para el Paz de *Calamidades y milagros*. En el poema «Cuarto de hotel»:

*No tiene fin el tiempo: finge labios,  
minutos, muerte, cielos, finge infiernos,  
puertas que dan a nada y nadie cruza.  
No hay fin ni paraíso ni domingo.  
No nos espera Dios al fin de la semana. (CM: 91)*

El tiempo no tiene un sentido definido, una dirección. Más adelante trataremos de describir cómo se constituye la vivencia temporal en la poesía de Paz una vez desaparecido el Dios del cristianismo y su concepción escatológica de la Historia. La salvación no se halla, pues, al final de la línea del tiempo, en la proyección de un futuro de total cumplimiento.

En la interpretación de Paz, Quevedo comete un pecado contra Dios al afirmar las apariencias del mundo, condenadas a desaparecer, frente a la eternidad trascendente de Dios y lo que éste representa: la posibilidad de salvarse. En los poemas de *Calamidades y milagros*, el efecto del desgarramiento metafísico que divide la realidad entre el mundo verdadero y eterno de la trascendencia y el mundo falso y contingente de las apariencias convierte a Dios en una nada destructiva a la que el poeta interroga incansable. Por ello, en el poema «El ausente» Dios es invocado como un «*Dios vacío*», «*Dios hueco*», «*Dios de nada*» (CM: 113). Imágenes negativas y violentas detrás de las cuales se oculta una divinidad vinculada al sacrificio y que comprende en sí tanto a los antiguos dioses aztecas como al «Dios de resurrección» del cristianismo; un Dios, pues, que se sacrifica y que exige también el sacrificio sangriento:

*sangre que todavía te mancha con resplandores bárbaros,  
la sangre derramada en la noche del sacrificio,*

---

<sup>503</sup> Hay que recordar a este respecto que el cristianismo, dando lugar a múltiples interpretaciones, concibe en esencia el tiempo como una dinámica escatológica destinada a una superación final de la historia producida por la venida o *parousía* de Cristo y el cumplimiento del *Reino de Dios*. Cfr. Rudolf Bultmann, «La comprensión de l'histoire du point de vue de l'eschatologie», *Histoire et eschatologie*, Neuchâtel: Delachaux et Niestlé, 1959, p. 39-54.

*la de los inocentes y la de los impíos,  
la de tus enemigos y la de tus justos,  
la sangre tuya, la de tu sacrificio.*(CM: 114)

Sangre divina de la Eucaristía y sangre humana de las víctimas expiatorias mezcladas en el mismo Dios ausente, que conserva tan sólo su poder opresivo en el sentir del poeta:

*no existes, pero vives,  
en nuestra angustia habitas,  
en el fondo vacío del instante  
—oh aburrimiento—,  
en el trabajo y el sudor, su fruto,  
en el sueño que engendra y el muro que prohíbe.* (CM: 116)

El no existir de Dios no acarrea, pues, su anulación. La diferencia que establece el poema entre *vida* y *existencia* resulta en este sentido reveladora. El joven Paz escribía hacia 1941 en *Vigilias: diario de un soñador*, uno de sus primeros textos en prosa: «¿Existe Dios? Nadie lo sabe, ni Dios mismo probablemente; ¿acaso esto es lo importante? No quiero saber de ti, sino ser hijo tuyo, ser innombrable» (PL: 96). La verdadera experiencia de Dios comenzaría entonces en el momento en el que la pregunta por su existencia se supera. El poema no pretende establecer una opinión o dar una respuesta sino reflejar cómo vive en el hombre ese espacio de trascendencia que, verdadero o no, busca más allá de sí mismo.

«El ausente» no constituye, pues, una respuesta que afirmaría la aniquilación absoluta de lo divino, sino el efecto destructivo de un modelo de trascendencia que el poeta mexicano encuentra en el cristianismo y su Dios todopoderoso, Creador separado de sus criaturas, y en la relación de poder y sumisión, de sacrificante y sacrificado, que media entre ellos. El Dios que busca el poeta en «El ausente» arrastra toda presencia tras de sí abocándola a su propia nada aniquiladora. Es un ídolo que, para conceder la seguridad promisorio de su fundamento, exige como sacrificio convertir la realidad del mundo en un *fantasma*. El poema nos ofrece la vivencia de este Dios *no existente* como un vacío demoledor. Un Dios que se ha convertido en «*forma terrible de la nada*» (CM: 116). Raramente vuelven a encontrarse en la poesía posterior de Paz imágenes tan

estremecedoras de desolación como las que pueden leerse en el poema «Soliloquio de medianoche» de *Calamidades y milagros*:

*Intenté salir y comulgar en la intemperie con el alba  
pero había muerto el sol y el mundo, los árboles, los animales  
y los hombres,  
todos y todo, éramos fantasmas de esa noche interminable  
a la que nunca ha de mojar la callada marea de otro día. (CM: 121)*

Si la eucaristía se torna sacrificio sangriento, la *comunión* se hace también imposible. Un manto de no-ser cubre la realidad en una noche interminable que, a diferencia de la noche novaliana que oculta a los dioses, no se concibe como «seno de la revelación» de la que estos han de resurgir nuevamente<sup>504</sup>, sino más en consonancia con esa noche universal que caracteriza según Heidegger el tiempo de la ausencia de Dios en la época moderna<sup>505</sup>. Precisamente Paz recordará en *El arco y la lira*, citando a Heidegger, cómo el no-ser constituye la verdadera «falta original» del hombre, apuntando asimismo, con el pensador alemán, que dicha negatividad no es en ningún caso el signo de una «falta moral» sino que forma parte esencial de la naturaleza humana como su auténtica condición (AL, I: 189).

Asimismo, en nuestro contexto filosófico comentamos cómo Heidegger consideraba la experiencia de la nada como la posibilidad de una «liberación de todos los ídolos».<sup>506</sup> Podemos afirmar que en la nada que descubren los poemas de *Calamidades y milagros* entra en crisis una concepción ontoteológica de Dios como fundamento de la realidad. Tanto el Dios del judeocristianismo como el *ídolo* azteca se consumen en el mismo vacío destructivo.

La crisis que testimonian los poemas de *Calamidades y milagros* muestra cómo para el autor de *Libertad bajo palabra*, la absoluta trascendencia anula y aniquila las apariencias o mundo sensible. La búsqueda de Dios en una trascendencia que sacrifica por completo la presencia inmediata del mundo lleva a la experiencia radical de una nada destructiva. El lenguaje poético se concibe, en una realidad sin fundamento atravesada por el vacío, como la búsqueda de una mismidad más allá de los esquemas metafísicos estructurados en torno a la división entre ser y no-ser. En el texto «La

---

<sup>504</sup> Cfr. Contexto poético.

<sup>505</sup> Cfr. Heidegger, «¿Y para qué poetas?», *Caminos de bosque*, ed. cit., p.230.

<sup>506</sup> Cfr. Contexto filosófico.

poesía», Paz muestra que la experiencia poética se ofrece como emergencia de imágenes opuestas:

*En su húmeda tiniebla vida y muerte,  
quietud y movimiento son lo mismo. (CM: 110)*

La mismidad poética hace saltar los esquemas dualistas al tiempo que condena al lenguaje poético a referir una experiencia transgresora para el pensamiento occidental<sup>507</sup>. El lenguaje poético se torna hacia el proceso de su propia génesis, como veremos, una vez desaparecido el fundamento de la trascendencia.

*Calamidades y milagros* se cierra, significativamente, con un poema sobre la transgresión. Se trata de «El prisionero», escrito ya en 1948 y dedicado a la figura del Marqués de Sade. No puede decirse que la negación subversiva del autor francés de toda forma de trascendencia religiosa y su exaltación de un radical naturalismo materialista sean compartidas enteramente por Paz. Sade representa para el poeta una desmesura del racionalismo ilustrado. Hay no obstante en el poema el reflejo de una necesidad de rebeldía liberadora que Paz exploraría más tarde, en *¿Águila o sol?*, ya bajo el signo de la influencia surrealista<sup>508</sup>. La obra de Sade constituye para el poeta mexicano un camino hacia la aniquilación de todo ídolo, de toda cortapisa de la libertad del hombre impuesta por el Dios ontoteológico:

*¿qué quieren decir todos esos fragmentos gigantescos,  
esa manada de icebergs que zarpan de tu pluma y en alta mar  
enfilan hacia costas sin nombre,  
esos delicados instrumentos de cirugía para extirpar el chan-  
cro de Dios [...]?* (CM: 126)

---

<sup>507</sup> Años después, en *El arco y la lira*, Paz recurrirá a Heidegger y a su definición del hombre como «ser cabe la muerte» para respaldar filosóficamente esta experiencia (AL, I: 144).

<sup>508</sup> Paz escribió sobre Sade diversos ensayos reunidos en el apartado Fechas «Pan, Eros, Psique» de OC, VI. Su atracción por el escritor francés viene dada por la peculiaridad irreductible que constituye el caso del autor de Justine, en el cual Paz ve patente el conflicto entre convención y naturaleza, normalidad y transgresión característicos de los más básicas estructuras de lo social. Sade convierte el erotismo en un «ballet filosófico» (OC, VI: 660) orquestado por la razón. Si el erotismo es entrega al otro, el escritor francés representa la soledad de la razón que pretende anular la otredad o dominarla. «El prisionero» ofrece así una imagen contradictoria de Sade, como ha mostrado Jason Wilson, entre el homenaje al hombre que supo situar al deseo «before moral and social constraints» mas se condena a sí mismo a la cárcel de su propio ego, «imprisoned by his system», *Octavio Paz: a study of his poetics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979, p. 37.



Vuelto a su más propia libertad, el hombre puede al fin gozar de unas «eternidades momentáneas» que una concepción *enferma* y destructiva («el chancro de Dios») de la trascendencia impedía.

### 2.1.3. Poesía y mito: De la ausencia del ídolo a la transparencia

#### 2.1.3.1. «Himno entre ruinas»: *Palabras que son actos*

El mundo de plenitud que perfilaban los poemas juveniles de Paz reunidos en *Bajo tu clara sombra* brota con una intensidad definitiva en la poesía escrita por el mexicano a partir de 1948. Es la consolidación de su voz más propia y el camino hacia el primero de sus poemas mayores: *Piedra de sol* (1957). Será, pues, a partir de 1948 y hasta 1957 cuando Paz defina con decisión los rasgos más característicos de su universo poético. Son los textos reunidos en las siguientes secciones de *Libertad bajo palabra*: *Semillas para un himno* (1943-1955), *¿Águila o sol?* (1949-1950), y *La estación violenta* (1948-1957).

Paz explora con profundidad, en esta época de su poesía, el sentido de los versos de Quevedo que servían de apertura a *Calamidades y milagros*, «*nada me desengaña / el mundo me ha hechizado*»: *hechizo* de la presencia y celebración sensual del mundo. Va a operándose, como veremos, una transformación paulatina en la forma en que la experiencia negativa de la nada aparece en sus poemas.

«Himno entre ruinas», escrito en 1948, apertura de la sección *La estación violenta*, encarna con especial claridad el rumbo tomado por la poesía del mexicano a partir de esta época<sup>509</sup> y nos ayuda a comprender cómo la crisis de la divinidad está vinculada a la génesis de una nueva conciencia del lenguaje poético surgida a partir de una transformación en la experiencia de lo divino. Ramón Xirau ha estudiado, en su comentario del poema, el juego oscilatorio entre *historia* e *instante* que lo constituye: el sentimiento de plenitud o totalidad del poema está aislado en la cima de un momento que devuelve a su término al inexorable curso del tiempo hacedor y destructor de urbes y civilizaciones<sup>510</sup>. Las ruinas presentes de las ciudades antiguas y las ruinas presentidas

---

<sup>509</sup> Respaldamos así el dictamen de Ramón Xirau: «Con *Himno entre ruinas* termina una primera época de la poesía de Octavio Paz –su época más claramente soledosa y a veces exasperada– y comienza la de sus grandes poemas», *Poesía y conocimiento. Dos poetas y lo sagrado*, México: Colegio Nacional de México, 1993, p. 99.

<sup>510</sup> Xirau, *ibid.*, p. 100. También Frances Chiles en Octavio Paz: *The mythic dimension*, New York: Peter

de las ciudades modernas («Nueva York, Londres, Moscú», EV:238), frente a una naturaleza radiante que parece desplegarse en un perpetuo comienzo:

*Las apariencias son hermosas en esta su verdad momentánea.*

*El mar trepa la costa,*

*se afianza entre las peñas, araña deslumbrante;*

*la herida cárdena del monte resplandece;*

*un puñado de cabras es un rebaño de piedras;*

*el sol pone su huevo de oro y se derrama sobre el mar.*

*Todo es dios.*

*¡Estatua rota,*

*columnas comidas por la luz,*

*ruinas vivas en un mundo de muertos en vida. (EV: 237)*

Interesa destacar cómo la experiencia de la instantaneidad de la belleza ofrece la única «verdad» posible para el hombre. El Dios ausente buscado por Paz en los poemas de *Calamidades y milagros* ha desocupado ya el lugar de una verdad suprema y eterna sobre la que constituir la experiencia de la realidad. La «verdad» que Paz descubre en este poema es una «verdad momentánea», que no se vincula a ninguna suerte de *esencia* sino que se desprende de las apariencias que conforman los sentidos.

De nuevo en *Poesía de soledad, poesía de comunión* recurría Paz a unas palabras de Nietzsche, «no la vida eterna sino la eterna vivacidad», para explicar cómo los poetas «han sido los primeros que han revelado que la eternidad y lo absoluto no están más allá de nuestros sentidos sino en ellos mismos» (PL: 297). La cita está extraída de *Humano demasiado humano* y expresa el rechazo de la trascendencia cristiano-platónica, esa radical frontera entre «mundo verdadero» y «mundo aparente», que el autor de *Así habló Zaratustra* convirtió en uno de sus caballos de batalla<sup>511</sup>. Paz se sitúa, desde la poesía, más allá de dicha distinción: la verdad poética emerge en la anulación de dicha diferencia, no como *representación* de la realidad sino como *acto* en el que el poema se hace *presencia* en su propio despliegue verbal.

¿Qué lugar ocupa la atribución de la divinidad en el poema de Paz y cuál es su

---

Lang, 1987, p. 47-49 ha estudiado en este poema la oscilación entre Historia e instante, desde la relación de la poesía de Paz con sus implicaciones míticas. Sin embargo, ni el cambio en la comprensión de lo divino, ni sus implicaciones para la experiencia poética que este poema despliega son objeto de sus comentarios.

<sup>511</sup> Cfr. Contexto filosófico, 1.1.3. Nietzsche: «Dios ha muerto».

vínculo con esta distinta comprensión de la palabra poética? En «Himno entre ruinas», la divinidad ya no es ese ídolo que demanda un total vaciamiento de la experiencia del mundo. La crisis de un Dios-fundamento conduce a una nueva manera de aprehender lo divino: un *estado* de armonía instantánea de la realidad, de plenitud inmediata que anula todo *ailleurs*, todo juego desgarrador entre presencia y ausencia, pues no hay, en rigor, un *ausente* al que invocar. Pero asimismo dicha crisis también define una distinta comprensión de la palabra poética: esta no trata ya de describir o representar ese estado sin fundamento sino que empieza a concebirse, cada vez más radicalmente, como su puesta en acto, su realización verbal. El poema tematiza su propia génesis como palabra y hace de esta autorreflexión el despliegue de su propia constitución en realidad. De ahí deriva, como veremos, la profunda pulsión cosmogénica de la poesía de Paz y la modernidad de su tentativa.

En esa verdad momentánea a la que nos permite acceder la experiencia de los sentidos y en su encarnación en la palabra a través de la poesía, «*todo es dios*». De la total anulación de la trascendencia cristiana surge otra manera de situar lo divino con respecto a lo real. Se trata de una comprensión de la *totalidad* que constituye la plenitud de las apariencias como cifra de lo divino. Un *todo* que se corresponde con la colmada experiencia de los sentidos, con una natural contemplación de las cosas que nos remite a la definición ya citada de Walter Otto acerca del sentimiento de la divinidad en la cultura griega homérica: «ver los objetos de la experiencia viva en una forma tal que muestra los contornos de lo divino sin perder su realidad natural»<sup>512</sup>.

«Himno entre ruinas», escrito en Nápoles, exhibe ciertamente un tono de exultante *paganismo*, afín a la comprensión nietzscheana de lo griego; la justa y entera contemplación de la realidad situada en una suerte de meridiano temporal que sostiene su mesurado cumplimiento. A la crisis del dios fundamento de la ontoteología le corresponde una crisis del tiempo escatológico. Así pues, la conciencia del tiempo anula cualquier visión finalista: se adentra en su carácter instantáneo para sostenerlo como centro de la duración pues el poema conforma un «*mediodía*», un *axis* de tiempo en el cual «*el instante se cumple en una concordancia amarilla*» (LBP: 239).

El poema se torna, en su cierre, hacia la caracterización de su fuerza originante, el equilibrio armonizador en el que tiene lugar la génesis de la imagen poética:

*La inteligencia al fin encarna,*

---

<sup>512</sup> Cfr. Contexto logológico, 1.2.2. Advenimiento de la palabra.

*se reconcilian las dos mitades enemigas  
y la conciencia-espejo se licua,  
vuelve a ser fuente, manantial de fábulas:  
Hombre, árbol de imágenes,  
palabras que son flores, que son frutos, que son actos.*(LBP: 239)

Como ha expresado Mirna Solotorevsky en su comentario de *Himno entre ruinas*, «el poema se ha exhibido especularmente desde su propia génesis, para lo cual se ha remontado a la génesis del mundo»<sup>513</sup>. En efecto, génesis de la realidad y génesis de la palabra poética coinciden. La transformación más relevante es interior: tiene lugar en la conciencia y en su relación con el lenguaje. Esta deja de ser «conciencia-espejo» para convertirse en «manantial» declarando así una constitución de la palabra poética como emergencia de la realidad, no como mera *representación* imitativa de ella. El tránsito del espejo a líquido manante afirma el vigoroso impulso creador de la conciencia como genuino acto de génesis de lo real. Una interioridad poética que, como fuente creadora, vimos aflorar con el Romanticismo: espacio en el cual, ante la crisis de la representación de lo divino, el lenguaje explora su emergencia radical para descubrir su propio e *inmanente* horizonte de trascendencia.

De la exterioridad de la experiencia perceptiva, el poema retrotrae a su centro originador, manantial del que, merced a una *reconciliación* instantánea, surge y surte la *presencia* poética de la realidad, su *realización* en el espacio del poema<sup>514</sup>. La palabra poética no puede ofrecer un fundamento metafísico, como veremos, pero puede constituir un instante pleno de la realidad en la medida en que se manifiesta dotada de lo que Eliseo Vivas llamaría «inmediatez presentacional» (*presentational immediacy*), es decir, como evento de la realidad que no pretende referir sino a su aparición, a su propia y nueva posibilidad de ser a través del lenguaje<sup>515</sup>.

### 2.1.3.2. El mito genésico de la palabra

Desde la perspectiva de las *palabras que son actos*, el poema no *dice* sino que

<sup>513</sup> Mirna Solotorevsky, «Semillas para un himno», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 343-344-345, (1979), (p. 533-552), p. 552.

<sup>514</sup> Recordemos que la imagen de la conciencia como espejo había aparecido previamente en los sonetos de «La caída» como ámbito abismático en la búsqueda de un fundamento. Ramón Xirau ha señalado una posible reminiscencia de Gorostiza tras esta imagen (Xirau, *Poesía y conocimiento*, ed. cit., p. 104).

<sup>515</sup> Eliseo Vivas, *Creation and discovery. Essays in criticism and aesthetics*, New York: Noonday Press, 1955, p. 76.

otorga una posibilidad de ser en la cual se produce una experiencia culminante de la realidad. El poema, sin embargo, no se apoya en un orden ontoteológico, sino en su negación, y diríamos incluso que su afirmación creadora surge precisamente de este acto de radical negación. En los poemas de *¿Águila o sol?*, escritos entre 1949 y 1950, Paz se centra en el proceso de rebeldía contra un antiguo orden metafísico-estético en el que el poeta aún se siente en cierta medida cautivo. El vacío dejado por ese antiguo orden alberga el espacio necesario para la entera constitución de esta nueva poética de la realización de la palabra. Vacío, pues, que pasa de ser considerado como nada destructiva a constituir el ámbito primordial del despliegue creador<sup>516</sup>.

En cierta medida, Paz reitera desde otra perspectiva creadora, el itinerario mallarmeano que deriva desde la experiencia de la Nada hasta la emergencia precaria de la forma poética. Si en el camino de descubrimiento radical de la belleza es preciso previamente eliminar el ámbito trascendente de Dios, los poemas de *¿Águila o sol?* muestran el proceso violento de su total anulación. Y ello como desaparición de la presencia central de la realidad, expresada en una clave cósmica que nos lleva al soneto de Nerval de *Le Christ aux oliviers* citado en la primera parte de este trabajo, en el cual el vacío o la nada resultante de la ausencia de Dios aparece como una oquedad central de la órbita que rige el girar de los planetas. Una imagen que encuentra su eco en los versos del poeta francés: «*En cherchant l'oeil de Dieu, je n'ai vu qu'une orbite / vaste, noir et sans fond...*». En «Visión del escribiente» Paz recupera la imagen nervaliana del ojo vacío de Dios:

*[...] planetas, cometas, cuerpos errantes y excéntricos o rutinarios y domesticados por las leyes de la gravedad, las sutiles leyes de la caída, todos llevando el compás, todos girando, despacio o velozmente, alrededor de una ausencia. En donde dijeron que estaba el sol central, el ser solar, el haz caliente hecho de todas las miradas humanas, no hay sino un hoyo y menos que un hoyo: el ojo de pez muerto, la oquedad vertiginosa del ojo que cae en sí mismo y se mira sin mirarse. Y no hay nada con qué rellenar el hueco centro del torbellino. Se rompieron los resortes, los fundamentos se desplomaron, los lazos visibles o invisibles que unían una estrella a otra, un cuerpo a otro, un hombre a otro [...]* (AS: 198).

---

<sup>516</sup> Acorde con nuestra visión, Julio Ortega en sus «Notas sobre Octavio Paz», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 231 (1969), (p. 553-566), p. 554, ha resaltado cómo en la poesía de Paz «entre la tecnificación distorsionadora y la ausencia de una imagen que nos ligue, la poesía deberá manifestar el vacío». Este apartado intentará mostrar cómo se produce dicha manifestación en el proceso creador de la poesía de Paz.

Desfundamentado el centro del universo, se ha producido una caótica desconexión entre cada una de sus partes. La poesía de Paz constituye, como explicaremos más adelante, un intento de recomposición de la *imago mundi* en la tradición de la poesía romántica europea: respuesta a la desaparición de una idea unitaria del *mundo*. Ya hemos señalado que en *Los hijos del limo* Paz señalaba cómo en la *Divina Commedia* se produce la coincidencia del mundo como texto con el texto central que revela y avala su sentido: las Sagradas Escrituras (HL, OC, I: 485). La carencia de un libro referencial o fundacional, relacionada directamente con la desaparición de un Dios fundamento, le permite, no obstante, a la palabra poética una libertad desconocida en el despliegue de nuevos vínculos textuales: si el mundo pasa de lo ordenado a lo caótico, si no existe un *orden original*, si no es ya posible encontrar en el centro, como en la *Divina commedia*, un libro sagrado a partir del cual se rige la estructura de la realidad, la poesía se convierte en una posibilidad ontogenética capaz de crear nuevos órdenes. La negación activa que buscan los poemas de *¿Águila o sol?* despeja el camino, a través de una experiencia extrema de despojamiento, para el lúcido manifestarse de la capacidad creadora de la palabra poética.

Dicho proceso podría comenzar a ilustrarse en el poema «Trabajos del poeta», en el cual se manifiesta la violencia y la lucha que tiene lugar en las inmediaciones de la creación poética presentada como una suerte de propedéutica a la llegada del poema. En el fragmento VI leemos:

*Te atreves a decir No para un día poder decir mejor Sí. Vacías tu ser de todo lo que los Otros lo rellenaron: grandes y pequeñas naderías, todas las naderías de que está hecho el mundo de los Otros. Y luego te vacías de ti mismo, porque tú –lo que llamamos yo o persona– también es imagen, también es Otro, también es nadería. Vaciado, limpiado de la nada purulenta del yo, vaciado de tu imagen, ya no eres sino espera y aguardar. Vienen eras de silencio, eras de sequía y de piedra. A veces, una tarde cualquiera, un día sin nombre, cae una Palabra, que se posa levemente sobre esa tierra sin pasado.*  
(AS: 171)

Podrían distinguirse varias fases en el despliegue del proceso creador tal como se presenta en este fragmento de «Trabajos del poeta», así como en otros textos de *¿Águila o sol?*: 1) Descubrimiento previo de un vacío central o ausencia de fundamento

ontoteológico; 2)Proceso de violenta negación de los conceptos de identidad personal centrados en el ámbito del «yo»; 3)Negación de los ámbitos de identidad social por los cuales el «yo» se integra en una colectividad; 4)Descubrimiento del caos como ámbito vacío de donde surge la posibilidad emergente de la palabra poética y 5)Emergencia de la palabra poética como palabra ontogenésica.La negación ahora no procede de la amenaza de las categorías negativas: es un activo vaciarse de los materiales superfluos del yo con el fin de suscitar la llegada de la palabra poética. Ascesis y rebeldía se conjugan en «Trabajos del poeta» a partes iguales. El proceso creador se inicia con un desprendimiento de las visiones construidas del mundo y de uno mismo. La realidad debe desfundamentarse para que advenga, como un don espontáneo, el acto de la creación poética. Ello acarrea una necesaria violencia: el lenguaje que el poeta busca en *¿Águila o sol?* es un lenguaje transgresivo, «*un lenguaje guillotina viento de cuchillos*» que busca, deviniendo acto, incidir sobre la realidad y transformarla destruyendo no sólo «*las cárceles, los burdeles, los colegios, los manicomios, las fábricas, las academias*», sino también «*la revolución, la caridad, la justicia, las creencias, los errores, las verdades, la fe*» (AS: 176).

Toda seguridad ideológica, todo *orden*, toda identidad, incluida la del sujeto enunciante, son destruidos por la violencia de este lenguaje-acto. El caos consiguiente no es una finalidad en sí misma; efecto de la ausencia de una presencia central, es acrecido y fomentado por el impulso creador como el espacio necesario abierto a la llegada regeneradora de la palabra poética. Tanto el hueco central que rompe el orden cósmico en «Visión del escribiente» como el ataque a las estructuras identitarias individual y colectiva llevada a cabo en «Trabajos del poeta» dan lugar a un *caos originario* al que la palabra ha de responder a través de una re-generación de la realidad. Un caos que remite a su sentido etimológico, del griego *chaos*, comprendido como una «apertura» cuya función en el seno de diferentes cosmogonías deriva de ser el espacio abierto y vacío, el istmo en el que se va a producir el despliegue de la energía creadora<sup>517</sup>.

La palabra poética recupera así una función ontogenésica propia de las antiguas cosmogonías: la realidad es, como en el célebre himno del *Rig veda* hindú citado en el *Contexto logológico* de la primera parte de este trabajo para ilustrar esta comprensión cosmogénica del lenguaje, un inmenso poema cuya creación es acometida no por el

---

<sup>517</sup> Cfr. Martín Heidegger, *Approche de Hölderlin*, ed. cit., p. 81.

dios sino por la palabra poética de los hombres <sup>518</sup>.

De forma análoga a la manera en que el Romanticismo, frente a la crisis de la divinidad como presencia central, se concentra en la capacidad *heterocósmica* del lenguaje poético<sup>519</sup>, Paz intenta en los poemas de *Semillas para un himno*, *¿Águila o sol?* y *La estación violenta* devolverle a la palabra su originaria función ontogenética reproduciendo en su poesía fases reconocibles en numerosos ejemplos de mitos de creación.

Si la obra de Novalis, como afirmamos, resulta un intento de retorno a la *edad de oro* a través de una actividad poético-religiosa comprendida como *praxis*, la palabra poética de Paz se carga de una energía fecundante, de una libertad de originación suscitada por un previo vacío o ausencia central. En la poesía de Paz de la época que estamos tratando tiene lugar un proceso análogo, iniciado y desarrollado a través de una suerte de vocación genésica del lenguaje poético. Puesto que el mundo no se sustenta en un previo orden teológico-textual sino que constituye un ámbito de *lo aún por decir*, en el poema «El sitiado» de *¿Águila o sol?* asistimos al brotar de la realidad en el despliegue poético desde ese ámbito vacío —«*hoja en blanco*»— que el poeta ha practicado en sí mismo.

*A mi derecha no hay nada. El silencio y la soledad extienden sus llanuras. ¡Oh mundo por poblar, hoja en blanco! Peregrinaciones, sacrificios, combates cuerpo a cuerpo con mi alma, diálogos con la nieve y la sal: ¡Cuántas blancuras que esperan erguirse, cuántos nombres dormidos, prestos a ser alas del poema! Horas relucientes, espejos pulidos por la espera, trampolines del vértigo, atalayas del éxtasis, puentes colgantes entre el vacío que se abre entre dos exclamaciones, estatuas momentáneas que celebran durante una fracción de segundo el descenso del Rayo. La yerba despierta, se echa a andar y cubre de viviente esplendor las tierras áridas; el musgo sube hasta las rocas; se abren las nubes. Todo canta, todo da frutos, todo se dispone a ser. (AS: 231)*

La blancura del principio, obra de un sacrificio y una lucha, deriva hacia la germinación vegetal-verbal de las cosas. La palabra adviene y es concebida como acto de *cosmogénesis*. Hacer y decir se igualan en un único acto de donación de ser. Las imágenes vegetales en torno a la palabra, tan frecuentes en la poesía de Paz, apuntan hacia esta voluntad de re-originación: la palabra será concebida como una semilla de la

<sup>518</sup> Cfr. primera parte de este trabajo, 1.2.2. Advenimiento de la palabra.

<sup>519</sup> Cfr. *ibid.*, 1.3.6. La ruptura romántica: la divinidad como palabra creadora.



que brota renovada, como en los primitivos ritos agrarios de cosmogénesis, la totalidad de lo real<sup>520</sup>. En los poemas de *Semillas para un himno*, la fenomenología de la luz se toma como punto de partida para la expansión genésica de la realidad. Se intenta cerner el instante de inminencia de las cosas en su aparecer verbal, la llegada de la palabra al ámbito de lo aún no proferido. La llegada del amanecer es el instante en que «*al alba busca su nombre lo naciente*»:

*La luz despliega su abanico de nombres*  
*Hay un comienzo de himno como un árbol*  
*Hay el viento y nombres hermosos en el viento* (SH: 138)

*Himno* y *árbol* son hermanados a través de un mismo y solo proceso de germinación, así como esos «*nombres*» dispersos por el viento son el resultado de una distinción creadora que extrae de una confusión previa la abigarrada variedad de lo real. Las presencias afluyen a la poesía de Paz *in status nascendi*. Cada nombre, concebido como acto creador, busca su *realización*: intento de ruptura momentánea con todo convencionalismo lingüístico y acceso a una plena identificación entre el nombre y lo nombrado. Así en el poema «*Semillas para un himno*», donde la llegada instantánea de la palabra es encarnación de la imagen a través de su propiedad de ser *habitada* por la realidad, de contener su plenitud:

*Y así ahora de mi frente zarpa un barco cargado de iniciales*  
*Ávidas de encarnar en imágenes*  
*Instantáneas*  
*Imprevistas cifras del mundo*  
*La luz se abre en las diáfanas terrazas del mediodía*  
*Se interna en el bosque como una sonámbula*  
*Penetra en el cuerpo dormido del agua*  
  
*Por un instante estás los nombres habitados* (SH: 156)

La ontogénesis verbal de *Semillas para un himno* pretende recuperar un cierto *naturalismo* del lenguaje. No obstante, la fusión entre palabra y realidad no constituye

---

<sup>520</sup> Cfr. Mircea Eliade, «La végétation. Symboles et rites du renouvellement», *Traité d'histoire des religions*, Paris : Payot, 2001, p. 275.

un *postulado* en la poesía del mexicano, a la manera de la coincidencia natural entre palabra y cosa que sostuviera Crátilo en el célebre diálogo homónimo de Platón<sup>521</sup>, sino un *acontecer*. El propio Paz explica cómo «en el momento en que las ciencias del lenguaje conquistaron su autonomía cesó la creencia en la identidad entre el objeto y su signo» (AL: 29). La anulación de la arbitrariedad del signo lingüístico es imposible: la distancia entre la palabra y la cosa es un abismo que se inicia con la ruptura del estado natural del hombre y el surgimiento de su conciencia.

El hueco que media entre ambos extremos es, no obstante, un *hueco creador*, un espacio de libertad que, aun como experiencia sin fundamento metafísico alguno, presenta a la palabra poética como acto o evento de su propio sentido, a través del cual tiene lugar una necesaria correspondencia entre la palabra y lo que en ella accede al lenguaje. El poema seguiría siendo, para la Modernidad poética, como ha estudiado Hans Georg Gadamer desde la hermenéutica, «el caso especial de un sentido introducido y encarnado por completo en sus enunciación»<sup>522</sup>. Si el lenguaje es el «centro en el que se reúnen el yo y el mundo»<sup>523</sup>, en la palabra poética tiene lugar la encarnación de un sentido que anuda a ambas instancias en un solo evento: el propio despliegue del poema, su «inmediatez presentacional» como emergencia de una nueva constitución del mundo a través de lo que en él *aparece*.

La poesía de Paz, en sus inclinaciones cosmogónicas, explora este carácter eventual del poema como palabra en acto o palabra *habitada* por la realidad que en ella alcanza su expresión; no se pretende, pues, negar la arbitrariedad del signo sino establecer la *necesidad* que la propia constitución semántica del poema, como *novum* del lenguaje y del sentido, crea consigo. El sentido inédito que el poema introduce instaure así una motivación carente de respaldo ontológico en la medida en que no pretende estabilizarse en fundamento de lo real sino ofrecerse como fondo actualizable de una experiencia inacabada y abierta. Frente al vínculo ontológico, el *nombre habitado* de Paz conforma un vínculo fenomenológico atento a la constitución de la palabra como manifestación sonoro-material de un espacio-tiempo que signa la experiencia que el poema perfila. De este modo, el poema revela la constitución originaria del lenguaje como «*materia signata*»<sup>524</sup>, en denominación utilizada por el lingüista Domínguez Rey: el flujo de la realidad se inscribe en el sonido, lejos de toda

---

<sup>521</sup> Cfr. Platón, *Diálogos*, vol. II, Madrid: Biblioteca clásica Gredos, 2000, p. 436 y ss.

<sup>522</sup> Gadamer, *Vérité et Méthode*, ed. cit., p. 515.

<sup>523</sup> Ibid., p. 500.

<sup>524</sup> Cfr. Domínguez Rey, *El drama del lenguaje*, ed. cit., p. 72.

abstracción, ofreciendo un fondo de significación que se hunde en el carácter inagotable de la realidad misma.

Por ello, sería posible señalar que dicha experiencia de factualidad poética no estaría sino remitiendo a las raíces míticas del lenguaje, al propio originarse de la palabra frente a la realidad que intenta incorporar en ella misma, antes de cualquier derivación abstracta puramente *conceptual*. El lenguaje se muestra así como pura comunicabilidad anterior a sus contenidos, según la reflexión de Walter Benjamin estudiada en nuestro contexto logológico: la palabra sorprendiéndose a sí misma en el acto siempre fundacional de su *advenimiento*. Palabra que no es todavía comunicación sino simple presencia, apertura de ser.

La insistencia de Paz en el advenimiento de la palabra es una tentativa por recuperar una experiencia previa del lenguaje constituido desde el mito, instigada por un anhelo que mueve fundamentalmente a toda gran poesía moderna: asistir al despliegue de la palabra poética *como si* esta hubiera sido emitida *por vez primera* y con ella pudiéramos ser los primeros testigos del espacio de sentido que inaugura. Una palabra ha de entenderse en sentido mítico, escribe Cassirer, «como ser sustancial y como fuerza sustancial, antes de que pueda entenderse, en el sentido ideal, como órgano del espíritu y como función básica para la construcción y la articulación de la realidad espiritual». Ello explica, señala el filósofo, que la palabra pudiera alguna vez concebirse, desde su génesis mítica, como «dios del instante»<sup>525</sup>: consolidación fonético-semántica de un fragmento de experiencia que el asombro y reverencia ante lo real del ser humano aísla y condensa en el propio tejido lingüístico.

Precisamente, esta concepción de la palabra como «dios del instante» que Cassirer señala en los pueblos primitivos se aproxima a la fenomenología del tiempo poético que ostenta gran parte de los textos del poeta mexicano. Anulada la perspectiva temporal escatológica heredera del cristianismo, el *instante* reviste en la poesía de Paz, como tuvimos ocasión de ver en «Himno entre ruinas», una importancia crucial: unidad de tiempo propia de la palabra poética y de la «*verdad momentánea*» que el poema funda; tiempo en sí mismo *originante*, que responde a una de las características esenciales del mito cosmogónico en las sociedades llamadas *primitivas* según Mircea Eliade: plantearse cada vez como «comienzo absoluto» pero nunca definitivo del mundo<sup>526</sup>. El instante poético, comprendido desde los parámetros del mito

---

<sup>525</sup> Ernst Cassirer, *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, México: FCE, 1975, p. 91.

<sup>526</sup> Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno*, Madrid: Alianza, 1972, p. 75.

cosmogónico, suscita de esta forma la posibilidad de participar en el proceso cíclico de la creación de las cosas: actualiza e integra a través de la palabra poética un origen al que es imposible acceder de otro modo con el objeto de abrirlo a la participación del hombre<sup>527</sup>.

Esta facticidad creadora de la palabra poética será centro de algunos poemas de *¿Águila o sol?* La invención de la palabra «*eralabán*» en el poema así llamado sondea las posibilidades del lenguaje para fundar nuevas *comarcas* de realidad en un intento de otorgarle un lugar verbal a ese espacio utópico, con el fin de que reciba una inmediata encarnación material como poema. «*Eralabán*» es así tanto una palabra inventada como un espacio o territorio en el que la palabra misma deviene «*insólito brotar de imágenes que cristalizan en actos*». (AS: 214). Igualmente, en el texto que a manera de poética cierra *¿Águila o sol?*, «*Hacia el poema*», insiste Paz en esta concepción de la poesía como acción. El acto poético constituye así el verdadero despertar de la *Historia*:

*Cuando la Historia duerme, habla en sueños: en la frente del pueblo dormido el poema es una constelación de sangre. Cuando la Historia despierta, la imagen se hace acto, acontece el poema: la poesía entra en acción.* (AS: 235)

La comprensión de lo histórico que auspicia esta visión de la poesía como acto no está caracterizada, sin embargo, por un ortodoxo sentido lineal. La poesía entra en la Historia a través de su encarnación instantánea en el presente como centro creador y renovador de lo real. Por ello, se desenvuelve siempre en un *ahora absoluto* que comparte igualmente con el mito, en la medida en que este, escribe Paz, es «un pasado que es un futuro dispuesto a realizarse en un presente eterno» (AL, I: 96). La poesía del mexicano adopta en su desarrollo, como estamos mostrando, ciertos esquemas propios de los mitos cosmogónicos en una tentativa por alcanzar ese tiempo original o «presente eterno» que contiene cada elaboración creadora de la realidad.

La palabra poética no aparece, sin embargo, en la poesía de Paz como palabra antihistórica sino como *originadora* de historia, al igual que la relación entre palabra poética y mito no se resuelve, empero, en identidad. El mito, afirma Eliade, se sustenta en la repetición de una serie cerrada de arquetipos primordiales que guían en cada

---

<sup>527</sup> Cfr. Mircea Eliade, «Structure et fonction du mythe cosmogonique», *La naissance du monde*, ed. cit., p. 478.

momento sus distintas actualizaciones<sup>528</sup>; la palabra poética no lleva a cabo ninguna clausura arquetípica: la reoriginación cosmogónica del mundo que tiene lugar en los poemas de *¿Águila o sol?*, *Semillas para un himno* o *La estación violenta* no implica ninguna estática o definitiva fundamentación arquetípica de lo real sino su apertura a la participación creadora del hombre.

### 2.1.3.3. La poesía como nacimiento: la diosa

La palabra poética, por cuanto lleva a cabo la reoriginación verbal de la realidad, representa una vía de entrada a la experiencia de esa plenitud fundante y transparente en la que afluyen y refluyen los «*nombres habitados*». Ya destacamos cómo las metáforas de germinación vegetal le servían al poeta mexicano para mostrar la génesis creadora de la poesía. «Piedra de sol» explora otra imagen nodal de su capacidad fecundante que había ya surgido en poemas precedentes de *¿Águila o sol?* y *La estación violenta*: la palabra como *nacimiento de* la realidad y *a* la realidad, propiciada por una suerte de *feminización* de la palabra: el impulso genésico de la poesía es identificado con la fecundidad de una diosa o mujer primordial capaz de alumbrar de sí misma la imagen poética.

El discurso erótico se entrelaza, como hemos visto, en la poesía de Paz con la reflexión metapoética acerca del poder de la poesía para re-crear o *dar a luz* a la realidad. Mujer y palabra poética quedan vinculadas por su capacidad originadora. En «Hacia el poema», cierre de *¿Águila o sol?*, podemos leer: «*Damos vueltas y vueltas en el vientre animal, en el vientre mineral, en el vientre temporal. Encontrar la salida: el poema*» (AS: 233).

El poema es, pues, concebido como verdadero acto de entrada en la realidad, instante que recupera la experiencia iniciática del nacimiento. La palabra presenta siempre en la obra de Paz esta energía regeneradora unida a la feminidad, sea a través de una recomposición erótica de los principios masculino-femenino, sea mediante la concepción de la mujer como un centro fecundador del que brota interminablemente la imagen poética con el poder de volver a alumbrar un mundo re-generado.

Ciertamente, el erotismo que se encuentra en los textos de *Semillas para un himno* o en el poema «Piedra de sol» puede comprenderse como una tentativa de

---

<sup>528</sup> Eliade, *El mito del eterno retorno*, ed. cit. p. 86.

reconstitución de una complementariedad sostenida en el vínculo reconciliador del principio masculino con el femenino. Si en antiquísimos ritos de fertilidad se recurría al conocido como *hieros gamós* o matrimonio sagrado para estimular, a través de la unión de los sexos, la fecundación de las siembras<sup>529</sup>, el vínculo entre feminidad y masculinidad que tiene lugar en muchos poemas de *Libertad bajo palabra* recupera esta estructura mítica, por cuanto que se envuelve asimismo de un análogo efecto reoriginante. La pareja primordial constituye en sí misma un origen, un *manantial*:

*No hay nada sino dos seres desnudos y abrazados  
Un surtidor en el centro de la pieza  
Manantiales que duermen con los ojos abiertos  
jardines de agua flores de agua piedras preciosas de agua  
verdes monarquías (SH: 156)*

El poder recompositivo de lo erótico aparecerá asimismo en la poesía de Valente, como estudiaremos en el siguiente capítulo. El poeta español penetra de forma análoga en una simbología de feminización de la palabra poética que tiene al vacío del vientre femenino y su identificación con la forma de la mandorla su más destacado rasgo poético. En el poema «Mariposa de obsidiana» de *¿Águila o sol?*, la energía poética encuentra su epicentro en el vientre de la diosa precolombina *Itzpapálotl*, identificada también en la mitología azteca con *Teteoinan*, «nuestra madre», *Tonatzin*, y fundidas todas a partir del siglo XVI, en el culto a la virgen de Guadalupe. Paz concentra en el mismo poema los distintos sustratos mítico-históricos que corresponden a la imagen arquetípica de la feminidad en la cultura mexicana<sup>530</sup>. La diosa representa ante todo la fuente de un principio destructor-regenerador que anuda y reconcilia en sí todos los opuestos; imagen de la poesía misma, por cuanto que convierte su cuerpo en el umbral hacia una totalidad regenerada cuyo estallido y resplandor coincide y se agota en el *instante*:

<sup>529</sup> Vid. J. G. Frazer, *La rama dorada. Magia y religión*, México: FCE, 2005, (2ªed.), cap. XII, p. 176-183.

<sup>530</sup> Hugo Verani considera este poema fruto de la convergencia del influjo vanguardista del surrealismo y el sustrato precolombino mexicano: «L'adhésion de Paz au surréalisme coïncide avec son affinité pour la culture indigène pré-hispanique sous-jacente dans l'inconscient mexicain [...] Cette conjonction du surréalisme avec la mythologie méso-américaine dechaîne l'imagination de Paz pour s'insérer dans un temps mythique et prendre conscience de l'altérité», «Papillon d'obsidienne», *Nouveau monde, autres mondes. Surréalisme et Amériques*, Daniel Léfort, Pierre Rivas, Jacqueline Chénieux-Gendron (eds.), Paris : Lachenal-Ritter, 1995, (p. 217-228), p. 219.

*De mi cuerpo brotan imágenes: bebe en esas aguas y recuerda lo que olvidaste al nacer. Yo soy la herida que no cicatriza, la pequeña piedra solar: si me rozas, el mundo se incendia.* (AS: 221)<sup>531</sup>

La relación entre poesía y feminidad constituye asimismo la base mítica sobre la que se erige *Piedra de sol*. El propio Paz aclara en una nota célebre de la primera edición del poema ciertos pormenores de su obra relacionados con el principio femenino de la divinidad. Recordemos al respecto que el texto exhibe una estructura circular compuesta por 584 endecasílabos, número de días asimismo «de la revolución sinódica del planeta Venus», a partir del cual los aztecas establecían mediciones temporales en su calendario. Se juega también con la dualidad de Venus como «Estrella de la Mañana», *Phosphorus*, y «Estrella de la Tarde», *Vesperus*, «manifestación de la ambigüedad esencial del universo» (Notas a LBP: 1399). A través de la relación de Venus con la diosa azteca Ehécatl, *Piedra de sol* alía en sí los dos mundos de los que culturalmente su autor es heredero, la tradición europea y el patrimonio precolombino azteca, a través de los atributos arquetípicos de sus diosas, pues la dualidad venusina se corresponde con Ehécatl en la medida en que ésta «era una de las manifestaciones de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, que concentra las dos vertientes de la vida» (Notas a LBP: 1399).

Si la estructura cíclica configura el tempo mítico del poema, la búsqueda constante de una unión sagrada o *hierós gamós* entre los principios masculino y femenino como desencadenante de una regeneración o resurrección de la naturaleza conforma una de sus dinámicas centrales. *Piedra de sol* explora a la mujer detrás de las imágenes de la diosa y persigue a la diosa a través de las imágenes relacionadas con la escritura poética, pues ésta aparece como «*escritura del mar sobre el basalto*» o «*escritura del viento en el desierto*» (PS: 269).

Las invocaciones al poder regenerador del lenguaje poético se combinan con las referencias a una multiforme presencia femenina que ritma con su actividad el ciclo interminable de vida y muerte. Así pues, la mujer es tanto «*guardiana del valle de los muertos*» como «*flor de resurrección, uva de vida*» (PS: 269). La mujer será en *Piedra*

---

<sup>531</sup> Igualmente, la poesía será encarnada en «Ser natural» de *¿Águila o sol?* por la «*señora de las hormigas rojas*», cuyo movimiento es la «*danza de la inmovilidad*». La sangre de esta mujer arquetípica, «*matriz madre de todos*», es el elemento fecundador que incorpora en sí vida y muerte en el mismo impulso originante. Su imagen se confunde con la del sacrificio de una flor cortada, un «*punto de sangre entre los vivos y los muertos*» a través del cual «*todo es inacabable nacimiento*» (LBP: 229).

*de sol*, vinculada a la propia palabra poética, imagen de una intermediación entre lenguaje y naturaleza, entre el mundo de los vivos y el mundo de los muertos, entre inmanencia y trascendencia:

*Eloísa, Perséfone, María, [...]*  
*vida y muerte*  
*pactan en ti, señora de la noche,*  
*torre de claridad, reina del alba,*  
*virgen lunar, madre del agua madre,*  
*cuerpo del mundo, casa de la muerte (PS: 281)*

Perséfone representa, como hija de Deméter, diosa griega de la agricultura, el brote o semilla que hundida en la tierra renace como dadora de nuevo alimento; el carácter vincular de esta diosa proviene, por tanto, de la dualidad vida-muerte y su papel esencial en el ritmo vegetal de las cosechas: como esposa de Hades, dios del submundo, Perséfone permanecía una tercera parte del año en el reino subterráneo para ser recibida por su madre sobre la tierra el resto del tiempo «como Gran Diosa que reina sobre todos los seres mortales»<sup>532</sup>. María encarna a su vez la intercesión entre la dimensión humana y la divina y representa uno de los últimos ecos de las grandes diosas de la antigüedad en las religiones de Occidente, en la cual tiene lugar la reiteración del arquetipo femenino como principio de la fertilidad de la tierra y gran madre universal, en la que es posible reconocer los atributos de las grandes diosas de la antigüedad como Afrodita, Deméter, Astarté, Isis o Hathor<sup>533</sup>. Lo arquetípico femenino, reflejado en los cultos a las innumerables diosas que es posible atestiguar en el sustrato religioso de las diversas culturas de la humanidad, se basa en un principio sagrado de regeneración continua de la vida anterior a la escisión y distancia entre creador y creación que tiene lugar en el ámbito judeocristiano, según los mitólogos Anne Baring y Jules Cashford. El mito de la diosa reside, pues, en la constante identificación entre dos principios interrelacionados: *zoé*, fuente eterna e inextinguible de vida, y *bíos*, su expresión y realización concreta en el tiempo<sup>534</sup>. La diosa, como madre primordial de la materia, funda su carácter sagrado y asegura la identidad común de naturaleza y espíritu, cuerpo y alma, inmanencia y trascendencia.

---

<sup>532</sup> Vid. Karl Kerényi, *Eleusis*, Madrid: Siruela, 2004, p. 66-67.

<sup>533</sup> Vid. Anne Baring y Jules Cashford, *El mito de la diosa*, Madrid: Siruela, 2005, p. 619-625.

<sup>534</sup> *Ibid.*, p. 747.



Paz incorpora estos valores simbólicos de la diosa en «Piedra de sol» por medio de una comprensión ontogenética del erotismo que se confunde con la capacidad que la propia poesía tiene para regenerar la realidad mediante los nuevos sentidos alumbrados por la imagen poética. Tanto la feminización de la poesía como la divinización simbólica de la feminidad, ofrecen reflejos de esa «eterna vivacidad» nietzscheana que el poeta mexicano consideraba como fuerza resacralizadora de la experiencia sensorial del mundo.

La diosa es comprendida por Paz como un paradigma simbólico mediador entre el fragmento y la totalidad, una tentativa de recuperación de una *imago mundi* que ha perdido su centro único y supremo para convertirse, mediante la palabra poética, en una constelación de centros. A través de la unión erótica de los amantes, de la recomposición de los principios femenino y masculino, escribe el poeta en *Piedra de sol*, «es el centro del mundo cada cuarto» (LBP: 275). La simbología tradicional de la diosa como una totalidad viviente y animada que reconcilia los opuestos e imprime un origen sagrado a la materia del mundo se identifica con la concepción que el autor de *Libertad bajo palabra* tiene de la palabra poética. El lenguaje constituye en sí mismo una sustancia *erótica* capaz de fecundar nuevos sentidos de la realidad a través de la imagen: creatividad perpetuamente originante que no se produce, sin embargo, como estudiaremos más adelante, a la manera de un regreso o mera nostalgia de sus fuentes.

#### 2.1.3.4. Mito de caída vs. Mito cosmogónico

La poesía de Paz alcanza al mito a través de su experiencia del tiempo original y por medio de su constitución rítmica: «todo poema, en la medida en que es ritmo, es mito» (AL: 64). El mito, sin embargo, no se constituye en absoluto fundamento poético: Paz, como todo poeta moderno no puede ignorar la radical separación entre historia y mito abierta en el proceso de la modernidad occidental y el consiguiente proceso de *desmitologización* que consume la triunfante mentalidad historicista. Paul Ricoeur recurre a la distinción entre «desmitologizar» y «desmitizar» para ilustrar la moderna relación entre poesía y mito: si la modernidad ha *desmitologizado* (ha perdido el mito como «logos inmediato» o saber fundamentador de lo real) no por ello ha *desmitizado*, es decir, renunciado por completo al mito como fuente simbólica de conocimiento<sup>535</sup>. El

---

<sup>535</sup> Paul Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, Madrid: Taurus, 1982, p. 494.

mito, como acceso simbólico a una plenitud o «totalidad significativa», accede en la cultura moderna, según Ricoeur, a su verdadera dimensión como «signo originario de lo sagrado»<sup>536</sup>.

La poesía de Paz, en la línea de la tradición de la modernidad constituida en el Romanticismo, no abandona, por tanto, al mito sino que lo elabora desde su profundidad simbólica en un intento renovado de alcanzar la plenitud o integridad originante de la palabra poética. En este sentido, la elaboración mítica que despliega Paz en *Semillas para un himno*, *¿Águila o sol?* y *La estación violenta* representa una tentativa de subversión de uno de los mitos fundacionales de occidente: el mito de la caída del hombre del paraíso original.

Este mito de origen del mal, propio de muchos pueblos, hace alusión a una paradisiaca época remota, aclara Eliade, en la cual no existían para el ser humano «ni la muerte, ni el trabajo, ni el sufrimiento». El mitólogo rumano sintetiza su estructura esencial como sigue: en una época *in illo tempore*, los dioses se mezclaban con los hombres; debido a una «falta ritual», los dioses se retiraron a las alturas y, como consecuencia, «desde entonces los hombres deben trabajar para alimentarse y han dejado de ser inmortales»<sup>537</sup>. En el poema «Fábula» de *Semillas para un himno* Paz se acerca a la particular estructura temporal de un *mito de caída*:

*Todo era de todos*

*Todos eran todo*

*Sólo había una palabra inmensa y sin revés*

*Palabra como un sol*

*Un día se rompió en fragmentos diminutos*

*Son las palabras del lenguaje que hablamos*

*Fragmentos que nunca se unirán*

*Espejos rotos donde el mundo se mira destrozado* (SH: 139)

«Fábula» es el único poema de *Semillas para un himno* que está estructurado a través de la confrontación y el contraste entre un pasado paradisiaco y un presente que representa una *caída* o pérdida de la plenitud. Comparte, pues, con los *mitos de caída* la confrontación elemental de un pasado idílico con la constatación de su pérdida. El poema constituye además la exposición de un mito que es al tiempo, según su título,

---

<sup>536</sup> *Ibidem*.

<sup>537</sup> Eliade, *El mito del eterno retorno*, ed. cit., p. 88.

una *fábula*, es decir, una *ficción* <sup>538</sup>. La separación de ese ámbito pretérito de unidad y plenitud hace pensar en dos momentos muy concretos del génesis bíblico: la expulsión del paraíso (Génesis, 3) y la disgregación de las lenguas en Babel (Génesis, 11).

Si Paz contempla en la naturaleza humana, como ya señalamos, una experiencia común de separación con una «unidad primordial», elimina significativamente, la responsabilidad humana en su acercamiento al *mito de la caída*. No existe referencia a una falta originaria, así como se niega («*fragmentos que nunca se unirán*») la posibilidad de una futura íntegra recomposición de la totalidad perdida. La caída que Paz nombra en algunos de sus poemas está exenta de *culpa*: la *falta* no será para Paz *culpa* o *pecado* cuanto un estado derivado de una «carencia de ser», una finitud inexorable de lo humano, negatividad que recorre su entera condición traspasada por la muerte<sup>539</sup> y de la cual sólo es posible sustraerse en el ámbito de plenitud instantánea definido por las experiencias del erotismo o la poesía. Como contrapartida, tampoco es posible encontrar una totalidad fundante desde una perspectiva metafísica, como veremos.

Ricoeur ha mostrado cómo, frente a los mitos cosmogónicos fundamentados en el tiempo presente de la creación, los *mitos de caída* introducen una orientación narrativa o línea de evolución entre la pérdida y la recuperación de la plenitud originante<sup>540</sup>. Así el mito adánico del *Génesis* bíblico (Génesis, 3), donde a la caída del hombre en la historia le corresponde un paulatino desarrollo del tiempo escatológico de salvación que pasará posteriormente a ser patrimonio igualmente de la religión cristiana<sup>541</sup>.

Paz se aparta nuevamente de estos elementos. A la configuración narrativa de los *mitos de caída*, en los cuales la plenitud final se sustrae a la experiencia sobreviviendo como aspiración escatológica, el poeta mexicano confronta preferentemente a lo largo de toda su obra poética el presente absoluto del *mito*

---

<sup>538</sup> ¿Cuestiona a través de este título el poeta mexicano la *veracidad* del mito en sí? Paz ha dejado escrito cómo en la experiencia de lo sagrado, «todo es real e irreal» (AL: 121) y la comprensión de la verdad como *adaequatio intellectus et rei* pierde su valor: la experiencia de lo sagrado, vivido como acercamiento a ese estado de unidad primordial se encuentra más allá del sentido convencional de verdad manejado por la filosofía o la ciencia en occidente. La verdad poética, frente a lo que Ricoeur llama «verdad-adecuación», es así concebida como un espacio tensional y paradójico definido entre el ser y el no ser, a la manera de esa verdad momentánea que veíamos aflorar de la plenitud del instante en «Himno entre ruinas». (Cfr. Ricoeur, *La metáfora viva*, ed. cit., p. 334.)

<sup>539</sup> Cfr. primera parte de este trabajo, Contexto filosófico, 1.1.4. Heidegger: «Hemos llegado demasiado tarde para los dioses...».

<sup>540</sup> Cfr. Ricoeur, *Finitud y culpabilidad*, ed. cit., p. 325

<sup>541</sup> *Ibid.*, p. 410-426.

*cosmogónico*, en el cual y de manera general, señala Ricoeur, se excluye la idea de la caída y culpa del hombre<sup>542</sup>.

El poema «Fábula» establece, con todo, aun sin tratarse exactamente de un *mito de caída*, la fragmentación y pérdida de una totalidad originaria. Esta experiencia de la totalidad perdida, ese alejamiento de un «estado de unidad primordial del cual fuimos separados», constituyente de «nuestra condición original» (AL: 131) está, en efecto, ineluctablemente presente, en el pensar de Paz, tras las experiencias de lo sagrado, el amor o la poesía. Desde un punto de vista mitopoético es preciso señalar que, ya desde muy antiguo, tanto en Oriente como en Occidente numerosos mitos cosmogónicos fundan la creación del mundo en la fragmentación de una totalidad originaria representada simbólicamente por un gigantesco dios primigenio.

Así el mito del *Purusha* u «hombre cósmico» en el *Rig Veda* hindú, en el que el ser originario sufre un forzoso despedazamiento que da lugar a la abigarrada realidad de lo existente. De análoga manera, la cosmogonía órfica establece el origen del drama de la creación en la división de un *protogonos* primordial e indiferenciado que representa tanto la unidad de todo como la separación de las partes y cuya influencia en la primera reflexión filosófica griega en torno al problema de la totalidad y la fragmentación resulta especialmente importante<sup>543</sup>. Aún esta tensión entre totalidad y fragmento, unidad y división sobrevive, nos recuerda Gadamer, en el pensamiento cristiano acerca del lenguaje, en el cual el imperfecto y plural lenguaje del hombre se basa en la unicidad y perfección de una única palabra divina o *Verbum Dei* creador de todo lo existente<sup>544</sup>.

El poema «Fábula» representa precisamente la división de una única palabra solar, «*inmensa y sin revés*», en el fragmentado lenguaje del hombre. La palabra poética de Paz, no aspira ya a la recomposición absoluta de esta totalidad originaria –pues la aspiración a un definitivo y resolutorio absoluto metafísico ha desaparecido de su poesía– como a constituir un medio instantáneo y parcial de acceso a su experiencia y

---

<sup>542</sup> Según Ricoeur, en los relatos de mito cosmogónico existe asimismo una violencia original desencadenante de una catástrofe cósmica, pero no puede afirmarse que ésta sea «el castigo de una culpa concreta de los humanos» con respecto al ámbito divino. *Ibid.*, p. 337.

<sup>543</sup> Para el mito hindú del *Purusha* u «hombre cósmico», cfr. Anne Marie Esnoul, «La naissance du monde dans l'Inde», VV.AA. *La naissance du monde*, ed. cit., p. 334-335. Para el mito órfico véase W. K. C. Guthrie, *Orfeo y la religión griega*, Madrid: Siruela, 2003, p. 130-132 y Jacques Lacarrière, «La voie orphique», *Orphée. Hymnes. Discours sacrés*, Paris: Imprimerie nationale, 1995, p. 8-10.

<sup>544</sup> Acorde con la teoría cristiana del lenguaje elaborada por Agustín toda exteriorización lingüística (*prophorikos*) remite a un «verbo interior» (*endiathetos*) o *Verbum Cordis*, no manifiesto, que es preciso entender como «espejo e imagen del Verbo divino». Vid. Gadamer, *Verité et méthode*, ed. cit., p. 443-444.

realización poética<sup>545</sup>.

Los mitos cosmogónicos de desmembración aseguraban, según Eliade, el esencial carácter sacro de toda la realidad, no como obra divina, sino como sustancia procedente del cuerpo de una divinidad primigenia<sup>546</sup>. Paz rechaza toda tensión escatológica, toda mediación historicista hacia una definitiva recomposición final como respuesta a esta contraposición entre totalidad y fragmento y realiza poéticamente, en coherencia con los mitos cosmogónicos de desmembración, el instantáneo acceso a lo sagrado de cada uno de los fragmentos que conforman lo real. Al mito bíblico de la *caída* y sus derivaciones judeocristianas, contrapone el presente absoluto de la creación cosmogónica. El instante poético se convierte así en el ámbito temporal en el que el fragmento accede a su totalidad de sentido a través de la palabra.

#### 2.1.3.5. Fragmento y totalidad

Esta experiencia de acceso instantáneo a la totalidad se representa con especial eficacia en el poema *Piedra de sol* de 1957, que clausura la sección *La estación violenta* a la par que pone fin a *Libertad bajo palabra* y es, en cierta medida, su *summa* poética. El poema recurre constantemente a la contraposición de tiempos: el tiempo personal del poeta, el tiempo lineal de la historia y el tiempo circular del mito. Frente al *mal* de la historia, el instante poético traza una alianza entre poesía, erotismo y sacralidad que se resuelve en el acceso plenario y subversivo a un presente absoluto; en el estallido de este fragmento temporal se produce la recomposición instantánea de la «unidad perdida». Frances Chiles ha estudiado cómo esta experiencia de recomposición se expresa en la obra de Paz a través de imágenes que remiten al jardín paradisíaco, edén original donde la inocencia del hombre aparece reintegrada. Ciertamente, *Piedra de sol* nos lleva al contexto desgarrador de la guerra civil española («*Madrid 1937...*») para ofrecernos el regreso instantáneo al ámbito de un jardín sin tiempo donde es posible esa reintegración:

---

<sup>545</sup> Paz modifica en este punto el mito, para apartarse de la posibilidad de un absoluto metafísico en que apoyar la palabra poética –esa palabra única o primera– manteniéndose como poeta en las fronteras expresivas de una mitopoética. Desde la filosofía y como deconstrucción de todo mito metafísico, Jacques Derrida ha contribuido sustancialmente a la crítica de este mito afirmando que en un lenguaje que es mera «*différance*» de signos no es posible encontrar una «palabra única» o «nombre-señor» (*maître-nom*), Cfr. Jacques Derrida, *De la grammatologie*, Paris: Éditions due Minuit, 1967, p. 109.

<sup>546</sup> Eliade, «Structure et fonction du mythe cosmogonique», op. cit., p. 482.

*No hay tiempo ya, ni muro: ¡espacio, espacio,  
abre la mano, coge esta riqueza,  
corta los frutos, come de la vida,  
tiéndete al pie del árbol, bebe el agua!* (PS: 275)

Esta afirmación de la inocencia, donde el instante poético redime de la finitud *por* y *en* su propia presencia, reitera, según Chiles, reminiscencias románticas que es posible vincular a la obra de un William Blake<sup>547</sup>. En nuestro contexto poético nos referimos a cómo en el Romanticismo la palabra poética se concibe dotada de un poder redentor del tiempo del hombre: el paraíso es ya un espacio de creación humana. Esta concepción prosigue hasta llegar a la palabra poética como «*chant of paradise*» que encontrábamos en la obra de Wallace Stevens. En el poema del americano «Sunday morning», la visión paradisíaca emerge asimismo del centro de la experiencia de la mortalidad, obra de «*the heavenly fellowship of men that perish*»<sup>548</sup>. Muerte y belleza se copertenecen para Stevens. El instante se abisma, como celebración, en el centro del tiempo *humano* de la mañana estival. En *Piedra de sol* el contraste es más intenso que en el poema de Stevens en la medida en que la revelación del instante de plenitud acaece en el contexto desgarrador de una guerra y como neutralización de las divisiones que impedían comprender la unidad:

*[...] las máscaras podridas  
que dividen al hombre de los hombres,  
al hombre de sí mismo,  
se derrumban  
por un instante inmenso y vislumbramos  
nuestra unidad perdida, el desamparo  
que es ser hombres, la gloria que es ser hombres  
y compartir el pan, el sol, la muerte,  
el olvidado asombro de estar vivos;* (PS: 276)

La reoriginación verbal de la realidad, la factualidad creadora de la palabra poética, emparentada al encuentro erótico entre los amantes, re-produce un nuevo y primitivo escenario paradisíaco, donde el acceso a los frutos no está vedado por ninguna

---

<sup>547</sup> Cfr. Frances Chiles, op. cit., p. 59-61.

<sup>548</sup> Stevens, *Collected Poetry and Prose*, ed. cit., p. 56.

prohibición. El paraíso de *Piedra de sol*, en consonancia con el de Stevens, no es un espacio trasmundano, sino el fruto de esa energía poética que, recordando a Nietzsche, Paz refiere como *vivacidad*. Vivacidad afín a la *vividness* de Wallace Stevens y su comprensión de la poesía como «*chant of paradise*»: ámbito de la infinita capacidad del lenguaje para recrear la realidad.

Esta experiencia de acceso a la plenitud paradisíaca de una totalidad instantánea en la que, como se afirma en *Piedra de sol*, «*Todo se transfigura y es sagrado*», se origina como entrada en ese estado sagrado de cada uno de los fragmentos que la componen, pues *lo sagrado* sería una coalescencia reconciliadora que tiene lugar en el seno del instante poético entre fragmento y totalidad.<sup>549</sup>

¿En qué medida estas visiones míticas en torno a la totalidad y su fragmentación contribuyen a perfilar en la poesía del mexicano su experiencia de lo divino? Esta pregunta se torna hacia el «*Todo es dios*» que leíamos en el «Himno entre ruinas» de 1948. El *todo* que designa el poema se compone de una abigarrada suma de nítidas presencias, en la que cada forma participa de lo divino. Paz intenta de este modo lograr un equilibrio que huye y rechaza una concepción de la totalidad como absoluta absorción en lo Uno. La totalidad tenderá a aparecer, en los poemas del mexicano, no a través de la unidad indistinta de lo real sino por medio de una pluralidad de las presencias en la que cada fragmento constituye en sí mismo, a su vez, y *ad infinitum*, una genuina totalidad.

Las imágenes negativas de un «*Dios de nada*» que pueblan la temprana poesía de Paz se corresponden más tarde con el rechazo de una integral absorción en una plenitud devoradora, como muestra el poema «Mutra», de *La estación violenta*, uno de los primeros textos acerca de la experiencia de la India, escrito en 1952. El propio Paz ha intentado aclarar en qué medida este poema se mueve entre dos mundos espirituales contrapuestos que tienen a Oriente y Occidente como polos: Mutra o *Madura* es el nombre de una de las ciudades sagradas del hinduismo y el asunto del poema, comenta su autor, «es la llegada del verano a la ciudad y los delirios que engendra en la tierra y en la mente» a la par que este tema se asocia a «la religiosidad hindú y a su búsqueda de

---

<sup>549</sup> Ya señalamos cómo la contraposición entre el fragmento y la totalidad constituye una de las tensiones poéticas esenciales en la tradición del romanticismo, sea a través de la búsqueda de una definitiva disolución en el Todo originario como en la poesía de Novalis, o por medio del sostenimiento de una mediación entre los dos ámbitos como intenta Hölderlin. Tanto en un caso como en otro, la palabra poética se define como una *vía de contacto* entre los dos ámbitos y un intento de conciliar cada una de las presencias que componen la pluralidad de lo real con una totalidad originaria que ha desaparecido como fundamento ontoteológico y referencia esencial para una *imago mundi*. Cfr. Contexto poético, 1.3.7. Hölderlin: un morar en la ausencia de los dioses.

la unidad a través de la pluralidad de formas en que la vida se despliega» (Notas a LBP: 1398). El poema contrapone la medida de la cultura griega con un absoluto metafísico que absorbe y asimila cada presencia en la misma indistinta plenitud. Fue la lectura de las traducciones de la *Iliada* de Alfonso Reyes, ha reconocido Paz, las que activaron esta reminiscencia del espíritu griego en «Mutra» como reacción frente al orbe espiritual hindú y su esencial diferencia con el occidental<sup>550</sup>.

El poema se desarrolla en largos versículos enumerativos que consolidan esa impresión de corriente o fuerza aglutinante:

*beatitud de lo repleto sobre sí mismo derramándose, no somos,  
no quiero ser  
Dios, no quiero ser a tientas, no quiero regresar, soy hombre,  
y el hombre es  
el hombre, el que saltó al vacío y nada lo sustenta desde entonces  
sino su propio vuelo,  
el desprendido de su madre, el desterrado, el sin raíces,  
ni cielo, ni tierra, sino puente, arco  
tendido sobre la nada, en sí mismo anudado (EV: 252)*

La negación de la divinidad como una confusión que anega cada presencia en una sola corriente igualadora, ese «*no quiero ser Dios*» que el poema impone como resistencia, defiende al ser humano y a sus obras de un paralizante monismo metafísico. El orbe espiritual griego se torna en referencia esencial en lo que constituye la búsqueda de una *medida*, de una libertad de acción que proviene precisamente de esa *falta* que Paz localizaba con Heidegger en la carencia de un fundamento originario para el hombre. El hombre como «*puente tendido sobre la nada*» encuentra en ese vacío que lo funda la posibilidad de re-crearse a sí mismo a través de la poesía, como acto originador, manantial o fecunda profusión de imágenes-acto.

La ausencia de un fundamento metafísico asegura, pues, la libertad del hombre al tiempo que otorga a la palabra poética la posibilidad, en la falta de un definitivo

---

<sup>550</sup> «Y volviendo a la Iliada. En los días que me llegó, leía también el Ramayana. De nuevo: no quiero ser injusto ni parcial, pero me sentí más en mi casa entre los griegos. No porque sean más humanos, sino porque esos héroes y sus actos sobrehumanos dan la medida sobrehumana del hombre. En cambio los héroes indios dan la medida de los dioses», Carta a Alfonso Reyes del 13 de mayo de 1952, *Correspondencia Alfonso Reyes-Octavio Paz (1939-1959)*, Anthony Stanton (ed.), México: FCE, 1998, p. 181.



asentarse de su condición, de re-establecerse cada vez en el centro de un tiempo original.

Cabría acercar esta negación de lo divino como absoluta unidad metafísica con la «infidelidad divina» a la cual Hölderlin recurría para mantener activa «la sagrada posibilidad viviente del espíritu» en sus «Notas sobre Antígona». Es la ausencia de Dios como totalidad metafísica la que permite a los hombres acceder a la plenitud de la inmanencia del mundo, pues tal como ya decía en la oda «Vocación de poeta», el hombre debe transformar «*la falta de Dios*» en «*una ayuda*»<sup>551</sup>. También el poeta alemán recurría a la contraposición Oriente-Occidente con su teoría de la «sobriedad occidental» que debe mitigar las ansias destructivas de la nostalgia de totalidad volviendo a la medida y «claridad de presentación» de los griegos.

Por su parte, Paz se remite en «Mutra» a una particular reformulación de la «sobriedad occidental» justo en la cercanía de esas fuentes orientales que el autor de *Hiperión* anheló siempre alcanzar<sup>552</sup>. El espíritu griego opone su capacidad para la medida y la distinción que veíamos aparecer en el paganismo del poema «Himno entre ruinas», a esa «beatitud de lo repleto» que absorbe cada forma en un Todo confuso y aglutinante. El poeta invoca a «*la diosa de ojos verdes y palabras humanas que plantó en / nuestro pecho sus razones como una hermosa procesión de lanzas*» (EV: 253), que no es otra que Atenea, deidad del pensamiento y «el dominio de la acción clarividente» en la antigua Grecia<sup>553</sup>. La perfección abstracta del número y la geometría es celebrada como una forma de retracción y defensa ante un orbe espiritual ajeno y avasallante como es el descubierto por el poeta en la India:

*la contemplación de los números que se enlazan como notas o  
amantes,  
el universo como una lira y arco y la geometría vencedora  
de dioses, júnica morada digna del hombre!* (EV: 253)

Sin embargo, esta inicial actitud precautoria con respecto a Oriente, que encuentra su cauce en la exaltación de la medida griega como antonomasia de lo occidental, dará paso en la poesía de Paz a una paulatina asimilación de ciertos influjos hindúes, conforme el poeta se vaya acercando a los órdenes espirituales más afines a sus

---

<sup>551</sup> Hölderlin, *Odes, Élégies, Hymnes*, ed. cit., p. 53.

<sup>552</sup> Cfr. Contexto poético, 1.3.7. Hölderlin: un morar en la ausencia de los dioses.

<sup>553</sup> Walter Otto, *Los dioses de Grecia* ed. cit., p. 68.

inclinaciones creadoras. Ello propiciará asimismo una concepción más matizada del mundo de las divinidades de la India a la par que una tentativa de romper la extrema distancia interpuesta entre Oriente y Occidente.

En este sentido, cabe plantearse qué tendencias del mundo espiritual de la India representa «Mutra». El poema ofrece una imagen de ese absoluto metafísico, *Brahman*, que constituye la base del vedanta y se halla en cada aspecto de lo real como su fondo último y abismático, y ello a través de la supeditación de la pluralidad a un único principio dominante. No obstante, la relación entre pluralidad y unidad no es comprendida por la tradición vedántica exclusivamente como un *monismo*. Dentro de las innumerables escuelas y corrientes del hinduismo, se la ha interpretado también como una inmensidad no-dual cuya recomposición resulta infinitamente postergada<sup>554</sup>.

«Mutra» muestra, en cualquier caso, una crítica de una concepción de la totalidad como unidad incondicional y dominante de todo lo creado. La poesía de Paz tiende así a representar esa unidad primordial que funda la experiencia de lo sagrado, el amor y la poesía a través de una composición de pluralidades, en la que cada una de las partes posee la virtud de convertirse en centro. Ello trae consigo un proceso de *desjerarquización* en el que todas las instancias puestas en juego pueden acceder a su carácter sacro frente a la unidad instantánea que las relaciona. Instancias que constituyen la pluralidad de lo real y el conjunto de todas las *personas* del hombre. De esta forma, esta imagen de una totalidad plural no se concibe solamente como una representación de la divinidad sino como el fundamento de una concepción ética del hombre hacia su semejante más allá de las jerarquías y el esquema de dominante-dominado.

#### 2.1.3.6. Origen y reoriginación

La concepción del origen que Paz desenvuelve a través de su experiencia poética

---

<sup>554</sup> El gran indólogo Alain Danielou cita un fragmento del *Vishnu Purana* para ilustrar con una imagen la coexistencia equilibrada entre pluralidad y unidad en el Vedanta: «C'est par un mouvement de l'air, en soi-même non différencié, que les différentes notes appelées do, ré, etc. sont produites au moyen de divers trous de la flûte. De même, c'est à partir d'un Soi suprême et non différencié que les divers états d'être semblent exister» (Alain Danielou, *Mythes et dieux de l'Inde*, Paris : Flammarion, 1992, p. 27). La misma corriente de aire se diversifica en cada uno de los matices de una melodía. Su ejecución y existencia depende, pues, de un equilibrio entre unidad y distinción que no puede ser neutralizado sin poner fin a la melodía misma. Según Danielou, el monismo religioso no representa una concepción característica de la espiritualidad hindú; si apareció en la India como una tentativa de dar una interpretación teológica del sustrato de la realidad, siempre surgió como una «théorie de philosophes», alejada de las esferas de la religión práctica (Cfr., Ibid, p. 32).

puede resultar problemática si se juzga a partir de su dialéctica interna en los poemas de la sección *La estación violenta* de *Libertad bajo palabra*, pues parecen en ellos superponerse interpretaciones contradictorias del origen. ¿Se trata, en esencia, de una nostálgica evocación de un comienzo o principio perdido al que fuera preciso regresar o recobrar en su integridad o pureza? En el poema «Mutra», el regreso es concebido negativamente y el origen es un principio destructor que subsume y arrasa en su plenitud igualadora e indistinta la pluralidad de lo real. El propio Paz escribe que el poema se opone «a la tentación de un absoluto metahistórico» (Notas a LBP: 1398). La palabra poética intenta evitar la vuelta atrás, la total anulación de la Historia:

*No, asir la antigua imagen, anclar el ser y en la roca plantarlo,  
zócalo del relámpago (EV: 251)*

Por el contrario, en el poema «El río» se pretende el regreso como forma de contrarrestar el inexorable avance del tiempo:

*No, dar marcha atrás, parar el río de sangre, el río de tinta,  
remontar la corriente y que la noche, vuelta sobre sí misma,  
muestre sus entrañas (EV: 259)*

¿Cómo interpretar esta contradicción en el conjunto de la sección a la que pertenecen estos poemas y en el sentido global que va perfilando la poesía de Paz hacia el final de *Libertad bajo palabra*? Frente al tiempo lineal e inexorable de la historia, presente asimismo en *Piedra de sol* por medio de variadas referencias a personajes históricos, tal Trostky, Lincoln, Madero...<sup>555</sup>, el origen no representa, con todo, la posibilidad de un regreso, merced al trazado cíclico del mito, a una totalidad primordial y perdida *más allá de la historia*. Tal es el camino que niega «Mutra» si penetramos realmente en el sentido global del poema.

El poeta mexicano señaló como una de las principales tareas del surrealismo poético representado por André Breton «la reconquista de un reino perdido: la palabra del principio, el hombre anterior a los hombres y a las civilizaciones» (OC, II: 187). Sin embargo, la poesía de Paz no entra dentro de lo que el poeta Jorge Riechmann ha definido como «la ilusión del origen», es decir, el postulado de una inmediatez de la

---

<sup>555</sup> Cfr. PS: 279.

experiencia por completo ajena a «la socialidad y el lenguaje»<sup>556</sup>. El autor de *Semillas para un himno* no se acerca al mito con una acrítica ingenuidad que concibiera la palabra desde una sospechosa e imposible pureza ajena al tiempo histórico. La palabra poética es capaz, sin embargo, para nuestro poeta, de una ruptura instantánea en la inexorable linealidad de la Historia entendida como ideología del progreso o promisoría escatología<sup>557</sup>.

Una ruptura que, por ello mismo, no es entendida como *regreso* sino como *re-inicio* o *re-originación* que encuentra en la experiencia poética su centro originante. La palabra no vuelve a una idílica situación temporal anterior, sino que se constituye, como ya señalamos, en *originadora* de historia: no es un mero documento estético sino acto que *transforma*, al operar sobre el lenguaje, nuestra visión del mundo<sup>558</sup>. Así, en el poema «El cántaro roto» de *La estación violenta*, frente a la visión de un México ancestral atrapado en las trampas de su pasado histórico, a la palabra poética le corresponde representar la fuerza reviviscente capaz de transformar la realidad operando una *resurrección*:

---

<sup>556</sup> Jorge Riechmann, «La ilusión del origen», *Salamandra*, nº 11-12, Madrid, 2001-2002, p. 148-153, p. 149. Riechmann cita a Octavio Paz como sostenedor de la misma visión del origen defendida por los surrealistas franceses, aunque lo cierto es que el poeta mexicano se distancia poéticamente del grupo en muchos aspectos, como veremos.

<sup>557</sup> Tanto el tiempo escatológico del cristianismo como el tiempo moderno del progreso en sus versiones capitalistas o marxistas son criticados como productos de una visión angosta y limitadora de la experiencia del hombre. Si una experiencia original anterior a la cultura es ya imposible dentro de la modernidad crítica, no lo es el remitirse al lenguaje como fuente modificable e inagotable de nuevos sentidos sobre el mundo experimentado por y en el lenguaje. Con respecto a las derivaciones políticas de esta poética del origen, cabría resaltar la afinidad, constatada por la amistad personal y el intercambio intelectual, de Octavio Paz con uno de los pensadores más críticos con el marxismo desde su propia tradición. Se trata del filósofo griego Cornelius Castoriadis, director de *Socialisme ou Barbarie* y autor de un pensamiento basado precisamente en el principio de creación social que parte de una relectura de la *poiesis* griega donde el tiempo histórico funciona precisamente como emergencia originante de nuevos modelos de realidad, según explica en «La logique des magmas et la question de l'autonomie», *Domaines de l'homme. Les carrefours du labyrinthe 2*, Paris: Éditions du Seuil, 1986, p. 481-523. Castoriadis y Paz mantuvieron un interesante diálogo sobre la cuestión de la creación en la que el poeta mexicano, expresando sus reservas con respecto a las vinculaciones teológicas del vocablo, sostuvo la tesis, próxima a Castoriadis, de que las creaciones históricas, «no son combinaciones de elementos ya existentes» sino «transformaciones». El lenguaje se apoya siempre en un *prius* para llevar a cabo nuevos sentidos de lo real pero es capaz de originar renovadas perspectivas y cambiar así nuestra visión del mundo dando lugar a nuevas posibilidades. Cfr. Cornelius Castoriadis, *La insignificancia y la imaginación. Diálogos*, Madrid: Trotta, 2002, p. 55-56.

<sup>558</sup> Acorde con esta visión, Maya Schärer-Nussberger (*Octavio Paz. Trayectorias y visiones*, México: FCE, 1993, p. 31) ha señalado cómo la estructura de *Piedra de sol* y con respecto a su concepción del tiempo histórico «cree en la figura del círculo sin desechar por completo la de la espiral». Rachel Phillips comparte la misma idea (*Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, México: FCE, 1976, p. 66) afirmando que la trayectoria de *Piedra de sol* no es circular sino espiral: «lleva de nuevo al punto de partida, pero transformado ahora por la experiencia del poema mismo». La experiencia histórica se integra, por tanto, en la nueva originación poética.

*hay que soñar en voz alta, hay que cantar hasta que el canto  
eche raíces, tronco, ramas, pájaros, astros,  
cantar hasta que el sueño engendre y brote del costado del  
dormido la espiga roja de la resurrección (EV: 263)*

Si de una parte el poema, como «sueño activo», es un regreso, un «volver al punto de partida», un remontarse «hacia la fuente» en busca de «la palabra perdida», por otro lado, ese punto originario del que la palabra poética parece surgir adquiere una condición paradójica que subvierte su propio carácter temporal, al establecerse no como anulación metahistórica sino como armonía del hombre con su tiempo acaecida en el ámbito de ese *sueño creativo* que el poema despliega:

*el día y la noche se acarician largamente como un hombre y  
una mujer enamorados,  
como un solo río interminable bajo arcos de siglos fluyen las  
estaciones y los hombres,  
hacia allá, al centro vivo del origen, más allá de fin y comienzo. (EV: 264)*

¿Hay realmente un regreso? La palabra poética, como exploración del «centro vivo del origen» subvierte los sentidos de *comienzo* y *final*: se produce más bien a la manera de una reconciliación de tiempos, «más allá de fin y comienzo», que neutraliza dicha diferencia y establece el instante como posibilidad ontogenética de la palabra, en un presente que no empieza ni acaba, sino que la experiencia creadora, como origen vivo, genera en continua renovación.

#### **2.1.3.7. El «ser sin nombre»**

En *Piedra de sol* la experiencia de la divinidad aparece definitivamente transformada como instante transfigurador, ámbito tensional mediador entre el ser y el no ser. Lo sagrado se corresponde con lo erótico y ambos desembocan en la expresión de la palabra poética, pues el acceso a la unidad súbita del instante es concebido en términos de una recomposición erótica («verdad de dos en sólo un cuerpo y alma», PS: 269), donde la unión de los opuestos («nupcias de la quietud y el movimiento», PS: 272) da paso a una visión de la divinidad como *transparencia*:

*el mundo se despoja de sus máscaras  
y en su centro, vibrante transparencia,  
lo que llamamos Dios, el ser sin nombre,  
se contempla en la nada, el ser sin rostro  
emerge de sí mismo, sol de soles,  
plenitud de presencias y de nombres (PS: 277)*

La divinidad que aparece en *Piedra de sol* no tiene nombre; es «*lo que llamamos Dios*», espacio ante el cual las palabras establecen una distancia crítica pues, como «*plenitud de presencias y de nombres*», no podría nunca poseer *un* nombre. Aparece así como «*ser sin nombre*», asociado a la experiencia sensible de la transparencia y por ello mismo, lo contrario etimológicamente de un *ídolo*, comprendido como lo representado y fijado por la mirada. La divinidad, más allá de sus máscaras, ha perdido tanto la opacidad de los ídolos como la vaciedad destructiva de las categorías negativas: como instante de *mediación* entre nada y plenitud, si de una parte «*se contempla en la nada*», de otra resulta de un estallido «*de presencias*». En la medida en que es *transparencia*, representa ante todo una posibilidad de contemplar la realidad; no se interpone entre el poeta y el mundo, deja trasparecer cada presencia a su través e integra y acoge a todas las formas sin reducirse a una sola, a un solo nombre, como principio que permite su manifestarse. Es además una *transparencia* activa, vibrante, amoldada al flujo dinámico de lo sensible<sup>559</sup>. La divinidad que irrumpe en *Piedra de sol* es el fruto más acabado de la transformación de la experiencia de lo divino que ha producido la poesía de Paz a lo largo del período creativo de *Libertad bajo palabra* (1935-1957).

Arturo del Villar ha puesto de relieve los rasgos que relacionan *Espacio* de Juan Ramón Jiménez con *Piedra de sol* a través de su estructura circular, su común mención de la historia de Eloísa y Abelardo y, por último, del hecho de que ambos poemas «incluyen a retazos sus vidas y experiencias literarias»<sup>560</sup>. Otra afinidad más reveladora

---

<sup>559</sup> Rachel Phillips relaciona la transparencia paciana con «la esencia interior de las cosas» y la considera efecto del «sol de México» y su poderosa luz. Si hay numerosas alusiones a dicho fenómeno en la poesía de Paz, señala que es en *Piedra de sol* donde alcanza «su sentido más trascendente» sin entrar en el análisis del alcance y significado de esta trascendencia, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, México: FCE, 1976, p. 164-165. Afín a nuestro punto de vista, Guillermo Sucre concibe la transparencia paciana como perfecta contemplación del universo, «una mirada que ya no mira porque todo desde afuera la mira», «La fijeza y el vértigo», op. cit., p. 60.

<sup>560</sup> Arturo del Villar, «De *Espacio* a *Piedra de sol*», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Octavio*

desde nuestro tema de estudio, se define por el uso compartido de la imagen de la *transparencia* para designar la experiencia de lo divino, según señalamos en nuestro contexto poético. En efecto, en el crucial poema que abre su libro *Dios deseado y deseante*, Juan Ramón Jiménez recurría a esta imagen, desde una conciencia de plenitud análoga ciertamente a la que hallamos en el poema de Paz, pues el «*Dios del venir*» es para Juan Ramón «*forma suma de conciencia*» y surge también cuando ese dios está «*sin molde*», como «*horizonte que no quita nada*», como coronación de una unidad que no estaba ya dada sino que el poeta ha creado en sí mismo. No hay, sin embargo, en el poema del español el juego de tensiones mediadoras entre los opuestos que podemos encontrar en la experiencia paciana, ni el instante de plenitud como apertura de un tiempo histórico que no deja nunca de rodearlo y situarlo en un contexto.

En *Piedra de sol*, el tiempo histórico es asimismo apertura a los otros: un modelo vivencial de lo divino desprende inevitablemente una determinada dimensión ética y a la nueva concepción de *lo Otro* le corresponde asimismo una transformación de las relaciones con *los otros*<sup>561</sup>. La divinidad como *transparencia* constituye asimismo, como ya apuntamos, una ética basada en la desjerarquización y complementariedad de las *personas* del hombre. En «Hacia el poema», cierre de *¿Águila o sol?*, escribe Paz acerca de la supeditación dictatorial a lo Uno en términos que mezclan metafísica y política:

*La benévola jeta de piedra de cartón del Jefe, del Conductor, fetiche del siglo; los yo, tú, él, tejedores de telarañas, pronombres armados de uñas; las divinidades sin rostro, abstractas. Él y nosotros, Nosotros y Él: nadie y ninguno. Dios padre se venga en todos estos ídolos.* (AS: 234)

La repulsa de los totalitarismos políticos de cualquier naturaleza se superpone a la crítica de una comprensión jerárquica de la divinidad como contraposición y subordinación a un principio dominante. La *transparencia* que en *Piedra de sol* emerge como «*plenitud de presencias y de nombres*» define los perfiles de una reconstitución armónica de la pluralidad del hombre más allá de la prevalencia de unos individuos sobre otros. La nueva imagen de la divinidad acarrea consigo una ética basada en la

---

Paz, nº 343-344-345, (1979), p. 445-454, p. 446.

<sup>561</sup> También en Juan Ramón Jiménez, bien es cierto que desde una perspectiva más alejada de lo histórico, es posible encontrar una apertura desde la conciencia de lo divino al ámbito de los otros. Cfr. el poema «En amoroso llenar» de *Dios deseado y deseante*, ed. cit., p. 289.

complementariedad de los *pronombres* y no en su continuo enfrentamiento.

Así, *Piedra de sol* intenta lograr en el poema el «reino de pronombres enlazados» (PS: 282), lugar de conciliación entre lo individual y lo plural, entre el yo y el otro. La experiencia poética de una plenitud plural o una totalidad que logra el equilibrio entre sus fragmentos y su unidad, se trasmite a la sustancia ética del poema a través de una llamada constante a la *otredad* como salida de sí mismo y ruptura de las fronteras entre el individuo y los otros:

*salir de mí, buscarme entre los otros,  
los otros que no son si yo no existo,  
los otros que me dan plena existencia* (PS: 281)

La relación de apertura y comunicación entre el yo y los otros, entre individuo y colectividad, es el reflejo ético de la concepción de lo divino como plenitud plural. Cada aspecto de la realidad adquiere, en *Piedra de sol*, su rostro («rostro de pan, de mar, de roca y fuente», PS: 277); rostros que manan disolviéndose de un «*ser sin rostro / indecible presencia de presencias*» (PS: 277). A través de la comunicación instantánea entre el yo y el otro, entre fragmento y totalidad, se llega a un fondo último indecible que engloba todas las contradicciones y rupturas sin anularlas, estado de *transparencia* que permite el entero despliegue de cada forma-rostro.

La poesía que Paz escribe de *Semillas para un himno* a *En la estación violenta* muestra cruciales transformaciones en la manera de abordar poéticamente la relación entre la palabra poética y lo divino. Hemos intentado exponer cómo la crisis de la divinidad en tanto presencia central está inextricablemente vinculada con la concepción de la poesía como posibilidad ontogenésica. Ante la ausencia de un fundamento firme sobre el cual sustentarse, la palabra poética se afirma en el acto de su advenimiento, de su *llegar a ser* y recurre para ello a una recreación crítica de los mitos de origen: es el brote de la palabra como semilla o el nacimiento que tiene lugar en y por la fecunda matriz de la propia palabra feminizada en ese espacio libre desalojado por el absoluto metafísico del ídolo ausente.

Liberado de ese Dios todopoderoso cuya trascendencia destruye la presencia de lo real, el poeta mexicano se aparta de toda imagen idolátrica de lo divino: la divinidad es ahora ese estado reconciliador de *transparencia* que huye de todo extremismo metafísico, «*ser sin nombre*», concebido como una conciliación entre nada y plenitud,



entre totalidad y fragmento, entre *lo mismo* y *lo otro* que se resuelve a través de la mediación de la palabra poética.

Del «*todo es dios*» de «Himno entre ruinas» hasta la divinidad como *transparencia* que ocupa un lugar central en *Piedra de sol*, la imagen de lo divino en la poesía de Paz se ha ido perfilando como un estado de plenitud de la presencia al que la palabra poética sólo puede acceder en el resplandor efímero del instante, pues dicha plenitud «*se contempla en la nada*», no constituye una irrompible unidad originaria, sino que se concibe como pluralidad y fragmentación, en la que cada parte o fragmento se convierten, merced a la experiencia del poema, en una totalidad instantánea.

Paz convierte la violenta contraposición entre nada y plenitud que habitaba sus primeros textos en un equilibrio a través del vínculo armonizador de la palabra poética, figura *femenina* que media entre vida y muerte logrando esas «*nupcias de la quietud y el movimiento*». Ni la absoluta unidad de lo pleno ni el abismático vacío de la nada: la presencia recorrida por su otredad, la plenitud que encarna en el instante de la experiencia erótica o poética para después desvanecerse. La divinidad como *transparencia* de *Piedra de sol* no se establece, por ello mismo, a la manera de un fundamento ontoteológico: es nada y plenitud, instante que ha de ser siempre reoriginado, frágil vivacidad que la palabra poética busca *cada vez* encarnar.

Constataremos en lo que sigue cómo adentrarse en esa *transparencia* que en *Piedra de sol* se abre como reconciliación entre la plenitud y la nada en la balanza de la palabra poética será también afrontar la fragilidad de la palabra que la ha hecho posible: si hemos pasado de la nada destructiva a un espacio de germinación de la palabra en una transparencia entre el ser y el no ser, Paz enfrenta su poesía a una crítica del lenguaje que proviene de un proceso de ahondamiento verbal en el ámbito de la reconciliación de los opuestos.

#### **2.1.4. *Transparencia: la palabra como aerofanía***

##### **2.1.4.1. La otredad en la palabra**

La complementariedad entre totalidad y fragmento, unidad y pluralidad, representa lo que podríamos definir como ámbito de manifestación de la palabra poética de Octavio Paz. La experiencia de la poesía afronta lo divino a partir de este impulso reconciliador que busca sumar la plenitud de la presencia con ese «otro lado del ser»

(AL: 134) abismático y vacío que la nada representa. Ser y no-ser como las dos caras de *lo mismo* y *lo otro* en cuya dualidad media la palabra.

El tema de la otredad acompañó al autor de *Piedra de sol* a lo largo de toda su vida, no sólo como inquietud filosófica sino fundamentalmente como misterio que alienta e impulsa su poesía. Lo que el poeta mexicano denomina revelación poética se basa en la emergencia súbita de ese «otro que somos» (AL: 132), experiencia que se origina en el interior de la subjetividad humana para proyectarse desde ella a la vivencia del ser: revelación asimismo de su *otro lado*, de su reverso escondido. El instante poético es así fusión armónica que une los contrarios sin destruirlos: ser y no ser, vida y muerte, reconciliados, aun de manera efímera, en las imágenes del poema.

En uno de sus últimos abordajes ensayísticos del poeta a propósito de la *otredad*, «Nosotros: los otros», prólogo a la segunda parte de los ensayos reunidos en el tomo VI de sus *Obras completas*, Paz reflexiona en torno a «la esencial heterogeneidad del ser» que Abel Martín, uno de los heterónimos de Antonio Machado, convirtiera en el centro de su pensamiento. La convicción del poeta español acerca de «la incurable otredad que padece lo uno», le sirve a Paz para replantearse de nuevo las relaciones entre unidad y dualidad, entre el Uno y el otro. Dualidad y Unidad aparecen aquí como irreductiblemente complementarias: «la otredad —escribe Paz— es una dimensión del Uno» (OC, VI: 627). La totalidad es imposible para el poeta como estructura cerrada y perfecta en sí misma. Paz rehúsa aceptar las categorías metafísicas centrales del pensamiento occidental. Unidad y otredad se anulan instantáneamente merced a una experiencia poética que encuentra una crucial afinidad con el ámbito oriental<sup>562</sup>.

Paz ya había tratado este tema en relación con Oriente en *El arco y la lira*. La complementaria fusión de los contrarios encuentra un espacio propicio para su cultivo allí donde el principio de no contradicción del pensamiento de Occidente no ha prevalecido: «el pensamiento oriental no ha padecido este horror a *lo otro*, a lo que es y no es al mismo tiempo» (AL, I: 94). Frente a Occidente y la tajante distinción parmenídea, en el comienzo de la especulación filosófica, entre ser y no ser, las concepciones del hinduismo, el budismo y el taoísmo y su vivencia de la identidad de los contrarios representa una opción antagónica que sólo «los místicos y poetas

---

<sup>562</sup> Juan Malpartida ha destacado cómo «Paz parece reconciliar tácitamente a Heidegger con cierto pensamiento oriental que se opone a la distinción que desde Parménides trata de distinguir drásticamente entre ser y no ser; este pensamiento que estaba en el budismo pero también en Hegel antes que en Heidegger, va más allá de ese dualismo al afirmar paradójicamente ser y nada o incluso su identidad: el ser es la nada», «Del ser a la presencia (Heidegger y Paz)», *Revista Universidad de México*, núm. 548 (septiembre, 1996), p. 16-19, p. 17.

occidentales» han explorado a contracorriente, en el decir de Paz, de «los propios principios en que se funda nuestra cultura» (AL, I: 95).

Paz se dedicó a la exploración de la identidad de los contrarios, como centro originador de la experiencia poética, desde muy temprano, como pudimos apreciar en el ya citado poema «La poesía» de *Calamidades y milagros*. Esta inclinación halla un punto culminante en la *transparencia* concebida como «plenitud de presencias y de nombres» en *Piedra de sol*, punto final de *Libertad bajo palabra*. La experiencia de lo divino, según ya vimos a lo largo de *Libertad bajo palabra*, deja de entenderse en términos de invocación personal para transformarse en un estado de reconciliación de los opuestos que la palabra busca realizar. Ello surge de una comprensión del poema según la cual éste «no explica ni representa» sino que «presenta», es decir, adquiere un *estatus óntico*, un «ser» (AL, I: 154) que se quiere, sin embargo, ajeno a las categorías ontológicas occidentales.

En *El arco y la lira* Paz afirma que «el decir poético dice lo indecible» merced a la capacidad de la imagen poética para recrear y revivir la realidad por medio de las «nupcias de los contrarios» (AL, I: 153). En la etapa que se abre con la publicación de *Libertad bajo palabra* en 1958, se extiende a través de *Días hábiles* (1958-1961), *Homenaje y profanaciones* (1960), *Salamandra* (1958-1961), *Sólo a dos voces* (1961); prosigue con los libros de directo influjo indio *Ladera este* (1962-1968), *Hacia el comienzo* (1964-1968), *Blanco* (1966), y se cierra con *El mono gramático* (1970), trataremos de estudiar cómo la palabra poética lleva al límite las posibilidades expresivas de ese principio de reconciliación que es *decir de lo indecible*.

La exploración poética de la *cointidentia oppositorum* llevará al lenguaje poético a indagar, desde su propio despliegue, los espacios de disipación de sí mismo: su *acallamiento* concebido como el proceso por el cual el principio de reconciliación de los opuestos alcanza su extremo último de realización. Cuestionar ese estado de plenitud transgresora del principio de no contradicción en que se ha transformado la experiencia de la divinidad implica cuestionar a la palabra misma: poner a prueba en qué medida la palabra poética puede realizar esas «nupcias de los contrarios» sin enfrentarse, desde su génesis, con una otredad extrema más allá de sí misma pues, como el propio Paz escribe en *El arco y la lira*: «nacido de la palabra, el poema desemboca en algo que la traspasa» (AL: 152).

La experiencia de la divinidad se convierte en una crítica del propio lenguaje como espacio tensional entre lo uno y lo otro, el ser y el no ser. Es un regreso de la

palabra a una actitud muy antigua en el hombre, teniendo en cuenta que para Eliade la *cointidentia oppositorum* constituye «una de las maneras más arcaicas a través de la cual se ha expresado la paradoja de la realidad divina»<sup>563</sup>. A la fuerza germinadora que ostentaban los poemas de *¿Águila o sol?* le sigue ahora la consecución de un proceso en cierta medida antagónico y complementario al mismo tiempo, por el cual la palabra realiza la *otredad* de sí misma e intenta hacerla presencia a través de una crítica al propio cuerpo del lenguaje. La *cointidentia oppositorum* expresa un ansia de totalidad que lleva a su culminación la instantánea realización verbal del devenir, la anulación de las oposiciones entre ser y no ser que da lugar a esa eterna vivacidad nietzscheana que Paz se refería como *desideratum* poético.

Paz no se aparta, pues, de la poética de reconciliación de los opuestos presente ya en sus primeros poemas sino que profundiza en sus implicaciones desde su más estricta naturaleza lingüística. La radical realización del poema como unión de opuestos enfrenta al lenguaje con lo irrepresentable. Es el extremo del recorrido de una palabra que pretender la integración de su propio no-ser. Lo que está «más allá del lenguaje – escribe Paz– sólo puede alcanzarse a través del lenguaje». Por ello, «un gran poeta» es «alguien que trasciende los límites de su lenguaje» (AL, I: 53). Trataremos de estudiar cómo para realizar poéticamente la buscada suma armónica de presencia y ausencia que comporta ese estado de *transparencia* en que se ha transformado lo divino, el poeta, integrando la influencia del surrealismo y de las filosofías orientales, explora la relación de la palabra con ese más allá de sí misma.

#### 2.1.4.2. *Cointidentia Oppositorum*

En los poemas de *Salamandra*, escritos en el período 1958-1961, «la lógica de conciliación de los contrarios –ha comentado Manuel Ulacia– opera en todos los planos de la escritura»<sup>564</sup>. El sondeo de ese perseguido estado de reconciliación de los opuestos se concentra en la propia experiencia de la palabra poética. *Salamandra*, libro escrito bajo el signo surrealista, se inaugura con un poema, «*Noche en claro*», dedicado a Benjamin Péret y André Breton<sup>565</sup>.

---

<sup>563</sup> Eliade, *Traité d'histoire des religions*, ed. cit. p. 351.

<sup>564</sup> Ulacia, op. cit., p. 228.

<sup>565</sup> Jason Wilson ha estudiado en detalle, partiendo de la amistad personal que Paz mantuvo con ambos poetas durante sus años de estancia parisina, la relación existente entre la poesía del mexicano con el surrealismo francés: más una «attitude of mind» que una aceptación de las técnicas de escritura

En el caso específico de *Salamandra*, la conexión con el surrealismo puede abordarse a partir de una de las palabras claves del poemario, repetida en varios de los textos que lo componen: *punte*. Mediación, una vez más, entre los polos antagónicos de la realidad y camino trazado entre ellos. Ello comparte una concepción muy próxima a la naturaleza profunda de la imagen poética surrealista como *cointidentia oppositorum*. Si para André Breton en el *Manifeste du surréalisme*<sup>566</sup>, la imagen es una «étincelle» que surge del «rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes», para Para el Paz de *Salamandra* «*todo es puente*» (S: 361), posibilidad de una comunicación reconciliadora del mundo consigo mismo. En efecto, abundan en el libro los poemas concebidos bajo la inspiración de la analogía, estructurados por medio de estructuras paralelísticas, como «Movimiento» o «Duración», en los cuales la imagen se produce como vaivén entre polos antagónicos.

La propia concepción de la analogía que Paz expone con posterioridad en *Los hijos del limo* debe mucho a la poética surrealista y a su vanguardista exploración de las corrientes ocultistas del pasado en busca de una serie de *clefs perdues*: la analogía es el reino de la palabra «como», ese puente verbal que, sin suprimirlas, reconcilia las diferencias y las oposiciones. La poética paciana de las palabras como actos encuentra asimismo su afinidad esencial con la proclama bretoniana de «*pratique la poésie*» presente ya desde el primer manifiesto<sup>567</sup>.

La cercanía de Paz con el surrealismo resulta, por lo demás, notoria en sus expresiones críticas: sin llegar nunca a pertenecer como miembro reconocido<sup>568</sup>, escribió sobre el movimiento surrealista francés y su principal representante, André

---

surrealista, basada en la admiración compartida y afín de una serie de valores tales como «la idea de la rebelión, la idea del amor y de la libertad en relación con el hombre», op. cit, p. 23. Ulacia ha destacado cómo el movimiento francés ayuda a Paz a resolver la vieja oposición entre el yo y el mundo, lo interior y lo exterior y señala además que empezó a incidir en la obra del autor de *Salamandra* desde sus inicios literarios. op. cit, p. 126. En efecto, tanto la lectura del Cernuda más surrealizante como el trato apasionado con la poesía francesa de fines del siglo XIX prepararon a Paz para una posterior apertura a los planteamientos del grupo encabezado por Breton. Vid. Wilson, op. cit, p. 20-21.

<sup>566</sup> André Breton, *Manifeste du surréalisme, Œuvres complètes*, Paris : La Pléiade, 1988, volumen I, p. 337.

<sup>567</sup> *Ibid.*, p. 336.

<sup>568</sup> Pese a su no pertenencia André Breton no dejó de reconocer su admiración por la obra del mexicano: «Dans l'état actuel de mes informations, j'ajoute que le poète de langue espagnole qui me touche le plus est Octavio Paz», «Interview de José M. Valverde», *Œuvres Complètes*, Paris: La Pléiade, 1999, volumen III, p. 628, Por otra parte, Stefan Baciú no duda en considerar a Paz como el representante latinoamericano en el movimiento surrealista, destacando la importancia de su amistad con Benjamin Péret en el momento en que éste publica su poema *Aire mexicaine*, cfr. la *Antología de la poesía surrealista latinoamericana*, Santiago de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981, p. 131. Sobre las profundas relaciones de México con el surrealismo francés, vid. André Coyné, «Le surréalisme et le Mexique. Deux rencontres: Antonin Artaud, Benjamin Péret», *Nouveau monde, autres mondes*, ed. cit, p. 161-178.

Breton, páginas lúcidas y apasionadas. Afinidad, más que adhesión plena, y coincidencia, más que directo influjo, en sus puntos de vista sobre la poesía. El surrealismo le interesó a Paz, por encima de sus realizaciones inmediatas, como encarnación de una actitud «antigua y constante» (OC, II: 173) del espíritu humano, indagación de ese lugar al que se refiere Breton en el *Second manifeste du surréalisme*, en el cual «la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement»<sup>569</sup>. Este punto de confluencia, de enorme importancia para el movimiento francés, es definido por Paz como «un nuevo sagrado extrarreligioso fundado en el triple eje de la libertad, el amor y la poesía» (OC, II: 187)<sup>570</sup>.

El diálogo que *Salamandra* entabla con el movimiento surrealista se hace más concreto y explícito en el caso del poema que concluye el poemario y le da título. Ciertamente, la inspiración alquímica de «*Salamandra*» retoma una de las principales inquietudes del surrealismo: la reflexión en torno al vínculo que une alquimia y poesía como una tentativa de redefinir el contacto del lenguaje con el mundo material desde un punto de vista radicalmente distinto al del racionalismo positivista<sup>571</sup>.

El poema de Paz puede definirse como una indagación en el vínculo entre palabra y materia en el contexto de la *cointidentia oppositorum*, a través de una simbología que combina el universo de la alquimia con el sustrato mitológico azteca. La salamandra fue considerada como símbolo para referir la *prima materia* o *lapis philosophorum* en innumerables tratados acerca del *Opus alchimicum*<sup>572</sup>. El poeta suma a este valor alquímico la alusión al mito que narra la transformación del dios azteca Xólotl en salamandra: historia de un sacrificio que, al igual que el sacrificio de Cristo para la alquimia medieval europea, adquiere el sentido de mediación entre los opuestos<sup>573</sup>.

<sup>569</sup> *Ibid.*, p. 781. Trad.: «...la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable dejan de ser percibidos contradictoriamente».

<sup>570</sup> Los surrealistas tuvieron siempre extremo cuidado, a través de su vinculación al marxismo, de permanecer ajenos a cualquier implicación por completo *trascendente*. Para el grupo francés la idea de la reconciliación de opuestos resultaba «laïcisable» desde la perspectiva de un materialismo donde se reunían «toutes les énergies divines dont Nietzsche rêvait d'opérer la récupération», Michel Carrouges, *André Breton et les données fondamentales du surréalisme*, Paris: Gallimard, 1971, p. 33.

<sup>571</sup> Breton alude a ello en el *Second manifeste*: «Je demande qu'on veuille bien observer que les recherches surréalistes présentent, avec les recherches alchimiques, une remarquable analogie de but : la pierre philosophale n'est rien autre que ce qui devait permettre à l'imagination de l'homme de prendre sur toutes choses une revanche éclatante...». Breton, op. cit., p. 819.

<sup>572</sup> Cfr. C. G. Jung, *Psychologie et alchimie*, Paris: Buchet-Chastel, 1995, p. 354 y 358.

<sup>573</sup> Quetzalcoatl, personaje primordial del México antiguo, rey mítico elevado a la categoría de deidad, representaba para los antiguos aztecas el mito del origen celeste del hombre: por medio de su

Es preciso tener en cuenta que la *prima materia* representaba el principio espiritual de la divinidad, el *pneuma* que ha penetrado en la sustancia de las cosas y espera su redención por la obra sacrificial del alquimista. La *prima materia* incorpora por ello el principio divino de la constitución material del mundo, la raíz primordial, el centro potencial y originario de todo lo creado. Materia que según uno de los principales autores de la tradición alquímica, Paracelso, constituye un *increatum*, sustancia no creada en sí misma, no-sustancia que es a su vez «*mère des éléments et de toutes les créatures*», *dea mater*, representación del *anima mundi* <sup>574</sup>. La palabra y la *prima materia* se identifican, pues, en el poema de Paz, desde una constitución del lenguaje como *materia signata* que alberga la posibilidad de recrear infinitamente la experiencia de la realidad y transformarla merced a nuevos vínculos experienciales.

La salamandra del poema de Paz se sitúa en la estela de la tradición alquímica en la medida en que actúa como un animal-símbolo que se trasmuta, merced a la imagen poética, en los cuatro elementos básicos (tierra, aire, agua y fuego) y constituye el centro reconciliador donde se encuentran y se funden. Recordemos asimismo que la tradición medieval hizo de la salamandra un habitante del fuego capaz de morar entre llamas sin quemarse<sup>575</sup>. Reptil, por todo ello, que es concebido como un «puente de sangre fría», vínculo entre el agua y el fuego, entre el fuego consumido y el aire, entre la tierra y el agua:

*Salamandra de aire*

*la roca es llama*

*la llama es humo*

*vapor rojo*

*recta plegaria*

---

autosacrificio, el rey se convierte en el planeta Venus pero sigue vinculado a la materia del mundo a través de Xolotl, su hermano gemelo, que se niega a ser sacrificado para permitir la llegada del Quinto sol. Xolotl se transforma en el *axolote* o salamandra intentando ocultarse de los otros dioses que quieren su sacrificio. Finalmente, es atrapado y muere bajo la forma del anfibio. Laurette Séjourné, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México: FCE, 2003, p. 88-89. Esta dualidad entre lo celeste y lo terrenal expresada por la condición de gemelos de Quetzalcoatl-Xolotl permite según Laurette Séjourné, la creación de «la energía indispensable a la marcha del universo» y señala «las múltiples relaciones que pueden establecerse entre la materia y el espíritu», dado que el ideal religioso azteca no rechaza la materia sino que convierte la vía religiosa en una redención de ésta a través del principio espiritual. Quetzalcoatl-Xolotl representa por tanto un «redentor», *ibidem*, p. 82-83. Paralelamente, en el cristianismo de la Alquimia, el sacrificio de Cristo es ejecutado simbólicamente como parte de un proceso encaminado a la redención del mundo material, pues el alquimista «ce n'est pas l'homme qui a, en premier lieu, besoin de rédemption, mais la divinité qui est perdue et sommeille dans la matière», Jung, op. cit., p. 401.

<sup>574</sup> Cfr. Jung, op. cit., p. 411 y 437.

<sup>575</sup> *Ibid.*, p. 376.

*alta palabra de alabanza*  
*exclamación*  
*corona de incendio*  
*en la testa del himno* (S: 390)

Función mediadora que en la alquimia medieval europea relacionaba el elemento ígneo y el acuático hasta su primordial identificación, surgidos de la misma fuente creadora: es el *aqua permanens* que ocultaba en sí misma el *ignis noster*<sup>576</sup>. Esta naturaleza mixta entre el fuego y el agua es encarnada por la salamandra en el poema de Paz, «heraldo diminuto del chubasco / y familiar de la centella» (S: 390), haciendo converger tradición alquímica con religión azteca, pues «la visión paradisiaca de la tierra» residía para los antiguos mexicanos «en el concepto de la armonía dinámica del agua y del fuego»<sup>577</sup>. Las representaciones del «agua quemada» respondían en la cultura azteca al simbolismo de una «lucha interior» en el cual la unión de los opuestos tiene que dar lugar a una liberación del principio espiritual de su base material<sup>578</sup>. En la alquimia cristiana, esta unión de opuestos tiene también relación con el ámbito astronómico donde se convierte en conjunción de sol (azufre-fuego) y luna (mercurio-agua)<sup>579</sup>, aspecto que se refleja igualmente en el poema, pues la salamandra es invocada como «sol tú misma / y luna siempre en torno de ti misma» (S: 391).

Pero la salamandra, como núcleo espiritual de la materia constituye, por encima de todo, una palabra, esa «roja palabra del principio» (S: 392), elemento de revivificación que al igual que la *prima materia* alquímica representa un verdadero y constante *principium*. Materia original que es el lenguaje mismo, principio originador que ha de experimentarse previamente como principio destructor, pues a la renovación se accede por el sacrificio: así será tanto en la alquimia medieval europea como en el universo mitológico azteca en el que el acto sacrificial adquirió una inmensa relevancia<sup>580</sup>. La salamandra como *prima materia* es por ello relacionada con el estado de *nigredo*, es decir, la fase inicial de la obra alquímica, estado de descomposición y

---

<sup>576</sup> *Ibid.*, p. 305.

<sup>577</sup> Séjourné, op. cit., p. 118.

<sup>578</sup> *Ibid.*, p. 119-121.

<sup>579</sup> Jung, op. cit., p. 457.

<sup>580</sup> La estructura sacrificial representa una de las bases fundamentales de la religión azteca: Quetzalcóatl se somete a un sacrificio para que su sangre actúe como un fuego divino capaz de redimir a la materia. (Séjourné, op. cit., p. 81). En la alquimia cristiana, el sacrificio de Cristo es concebido de forma simbólica como *transmutatio* de la materia en el principio espiritual que la habita. Jung, op. cit., p. 400.



tiniebla que alberga ya en sí el movimiento de resurrección y renovación<sup>581</sup>. De forma paralela, el dios Xólotl (el Gemelo), símbolo de las formas dobles de la naturaleza, como la propia especie mexicana de la salamandra, el axolote, en la cual se transforma, es el dios-estrella de la tarde, el homólogo azteca del *vesperus* occidental, pues como doble de Quetzalcoatl, dios-estrella de la mañana, acompaña al sol agonizante a través de su periplo nocturno hasta su reviviscencia en la luz matinal. En el poema, el sacrificio de Xololt es necesario para que el curso del tiempo empiece, pues «*sin la brasa del sacrificio / no se mueve la rueda de los días*» (S: 391).

Xólotl, «*la otra cara del Señor de la Aurora*» (S: 391), se corresponde en la alquimia con el estado de *Nigredo*, ambas formas simbólicas del sacrificio que desencadena la reoriginación renovadora de lo real, así como en *Piedra de sol* lo era la órbita del planeta Venus y sus interpretaciones mitológicas aztecas. «Salamandra» refiere, en efecto, a través del mito de Xólotl, algo que ya había sido una clave de la estructura de *Piedra de sol*: la marcha cíclica de la naturaleza como un constante ritmo dual entre destrucción y creación.

No obstante, falta en «Salamandra» la oscilación dialéctica entre Naturaleza e Historia, instante y tiempo lineal. Lo que le interesa a Paz en este poema es situarse en el ámbito extremo de la *cointidentia oppositorum*, remitirse al núcleo originante de donde surge esa palabra capaz de realizar las «nupcias de los contrarios» y dar cuenta así de esa constante vivacidad que, como dimensión más allá de ser y no ser, caracteriza la experiencia del mundo. El axolote es ante todo «*roja palabra del principio*». El elemento protagónico del poema es la palabra en su derivación hacia el espacio de lo indecible. El poema no repite el regreso cíclico de *Piedra de sol* sino que descubre en su final una indecibilidad que el texto busca integrar en la experiencia verbal a través del propio sacrificio y consiguiente transmutación de la palabra. La salamandra es tanto «*inasible*» como «*indecible*» (S: 393). Es un *más allá* de la palabra al que se accede a través de la estructura sacrificial.<sup>582</sup>

La *cointidentia oppositorum* como indecibilidad abierta por la experiencia extrema de la palabra se explora asimismo en el poemario *Salamandra* por medio de la imagen erótica. En el poema «Noche en claro» el cuerpo femenino se convierte en una

---

<sup>581</sup> Cfr. Jung, op. cit., p. 301 y 419.

<sup>582</sup> Xirau ha señalado cómo en «Salamandra» el poema «no puede acercarse al meollo mismo (palabra y silencio) al cual se refiere» («Salamandra», en Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, 1974, p. 184-188, p. 185). En nuestro comentario hemos intentado poner de manifiesto la importancia de la estructura sacrificial en el despliegue del proceso de acercamiento hacia lo inexpresable.

fuentes de imágenes, continuando una vertiente ya muy arraigada en la poesía de Paz a la que se suma la noción surrealista de la mujer como una «semejanza» en la que se refleja todo lo existente<sup>583</sup>. La alianza entre experiencia verbal y experiencia erótica se refuerza, pues, y lleva del caudal de imágenes proyectadas sobre el cuerpo femenino al acallamiento de todo discurso. El sexo de la mujer es «*innombrable*», el «*revés de la vida*» en el cual «*cesa todo discurso*», lugar donde «*los cuatro puntos cardinales se tocan*», «*revés de lo real*» y umbral último del lenguaje:

*aquí la belleza no es legible*  
*aquí la presencia se vuelve terrible*  
*replegada en sí misma la presencia es vacío*  
*lo visible es invisible* (S: 363)

Como sucedía con la *transparencia* a través de la cual las cosas resplandecían en toda su belleza en *Piedra de sol*, la *cointidentia oppositorum* a la que conduce la experiencia erótica no es en ningún caso un puro *trascendens* ajeno al mundo sensible, sino una revelación, diríamos, de su carácter «*terrible*» por cuanto dicha plenitud es la presencia llevada a su condición abismática, sin fundamento, a causa de su carácter contingente, ante la cual el lenguaje sólo puede *acallarse*, cuestionando de esa manera la completa *decibilidad* de dicho estado. Así pues, la trascendencia que el poeta mexicano explora en su poesía no es un más allá inasible y ajeno a la experiencia directa del hombre, sino una presencia que se resiste a ser considerada desde las categorías dualistas del pensamiento occidental, poniendo así en cuestión los límites de lo expresable por el propio lenguaje.

Enfrentarse a la transparencia es asumir lo frágil de un instante de vivacidad donde lo real se revela a sí mismo como *otro*, el *otro lado del ser* que no constituye, con todo, una mera aniquilación de la realidad sino un estado que media entre el resplandor de las presencias y su carácter impermanente. Así, el poeta escribe en «Ustica», poema dedicado a un cementerio sarraceno del mar de Sicilia: «*yo me asomé al abismo: / mortalidad es transparencia*» (S: 373). Tal es al mismo tiempo la fuerza y la debilidad del estado de *transparencia* que la poesía persigue: la condición de presencia de la propia palabra poética se produce desde una falta de fundamento desde la cual toda

---

<sup>583</sup> Recordemos la traducción que Paz realiza de un poema del surrealista Paul Éluard dedicado precisamente a la mujer como «semejanza» («*ressemblance*») (VyD: 1006).

presencia es también *vacío* y toda palabra deriva hacia un indecible más allá de sí misma. La experiencia poética surge de esta comprensión abismática del lenguaje.

En el poema *Homenaje y profanaciones* de 1960, Paz regresa a la relación poesía y erotismo desde la fragilidad del binomio mortalidad-transparencia. Desde el diálogo creativo con Quevedo, el *homenaje-profanación* de Paz busca también ser una respuesta al dualismo platónico alma-cuerpo que subyace en el soneto quevediano tomado como base, «Amor constante más allá de la muerte». El poema de Paz se presenta, escribe el propio autor en una nota, como un soneto «amplificado» o «soneto de sonetos» (Notas a HP: 1403). La reelaboración de elementos del poema de Quevedo se lleva a cabo en tres partes, «Aspiración», «Espiración» y «Lauda», que se corresponden a su vez con una afirmación, una negación y una respuesta al mundo metafísico platónico-cristiano del poeta español.

El alma es concebida en el poema de Quevedo como la «*prisión de un dios*» («*Alma a quien todo un Dios prisión ha sido*»), impulso erótico de inmortalidad de acuerdo con un orbe de creencias neoplatónicas: Eros, divinidad trascendente que asegura la pervivencia del amor, requiere la definitiva disociación del alma y el cuerpo. Sin embargo, como el propio Paz puso de relevancia años después en *La llama doble*, Quevedo subvierte esta necesaria e irreversible separación; afirma, por el contrario, una transgresora fusión de lo espiritual y lo material, en su concepción poética del «*polvo enamorado*» como remanencia ilimitada de lo erótico. La inmortalidad a la que se refiere el poeta español constituye una doble transgresión de los principios dualistas tanto del neoplatonismo como del cristianismo.

¿Existe una análoga afirmación de inmortalidad en el poema de Paz? El intento del poeta mexicano, según declara él mismo en los comentarios al poema, parte de «creencias distintas, ajenas al «petrarquismo» y «neoplatonismo» que el tema de la «eternidad del amor» introduce (Notas a HP: 1402). En «Espiración», las visiones que el poema despliega acerca de la muerte cuestionan directamente dicha eternidad del amor. A la imposible afirmación quevedesca del «*polvo enamorado*» le corresponde en la composición de Paz una «*Vana conversación del esqueleto / con el fuego insensato y con el agua*» (HP: 353). A una incierta inmortalidad inoculada transgresoramente en la materia, opone el poeta mexicano en «Lauda», cierre de su homenaje a Quevedo, su propia experiencia de la vivacidad:

*Hoy (conjunción señalada)*

*y abrazo precario)*  
*esculpimos un Dios instantáneo*  
*tallamos el vértigo* (HP: 355)

Frente al Dios metafísico de Quevedo radicado en la prisión del alma, se sitúa este «*Dios instantáneo*», estado de exaltación erótica que estalla en el instante poético-erótico; Dios compuesto por el cuerpo común «*cuerpo a cuerpo creado / por tu cuerpo y mi cuerpo*» (HP: 355) que los dos cuerpos de los amantes forman.

«*Dios instantáneo*» que nos lleva a esa concepción de la palabra como «dios del instante» a la que hicimos referencia más arriba: en ambos casos, celebración de una plenitud que el lenguaje concentra en su propio despliegue instantáneo. En *Homenaje y profanaciones*, la inmortalidad del amor en la materia afirmada por Quevedo se transforma en una conjunción erótica de cuerpos: instante de éxtasis, de salida de sí hacia el otro. No hay, en rigor, inmortalidad sino vivacidad. El peso de la muerte no se elimina. De él precisamente deriva la fuerza del instante poético: el poema es, como la experiencia erótica, abismamiento del tiempo sobre sí mismo, «*abrazo precario*» que funda desde su fragilidad un instante que es «*antes después ahora nunca siempre*» (HP: 355). Una vez más, «*mortalidad es transparencia*»<sup>584</sup>. La relación erótica se niega a proyectarse más allá de la muerte, conteniéndose en un instante abismado que no escapa a la lúcida constatación de su carácter transitorio.

También José Ángel Valente alude de forma relevante al célebre soneto de Quevedo da lugar a *Homenaje y profanaciones* en el título del poema inaugural de su primer libro, «Serán ceniza... ». Ya en la tercera parte de este trabajo, trataremos de ponderar en qué medida difieren las interpretaciones que de «Amor constante más allá de la muerte» realizan uno y otro poeta. Veremos cómo el poeta gallego se concentra en el valor simbólico de la ceniza para proyectar su propia poética de lo imposible, en consonancia con la fusión erótico-material concebida por Quevedo.

#### **2.1.4.3. Los límites de la palabra: frente al surrealismo**

Si en la poesía de Paz escrita a partir de 1958 se produce un acercamiento a la

---

<sup>584</sup> Regresaremos a *Homenaje y profanaciones* en la tercera parte de este trabajo, donde analizaremos comparativamente la poesía de Octavio Paz y José Ángel Valente a partir de su distinta recepción e interpretación poética de la obra de Quevedo.

impermanencia y fragilidad de la palabra, ello será también el rasgo que acentúe su distancia con la poética surrealista: Paz concebirá su poesía como una continua oscilación entre el brote ontogenésico de la palabra y su débil condición contingente, entre el *decir* como *hacer* y el desvanecimiento de los actos en la cima del instante. La penetración absoluta de la palabra en la *cointidentia oppositorum* la conduce hasta sus límites expresivos. Paz nos muestra una vía o proceso de *acallamiento*, como veremos, hacia el silencio que la propia palabra poética cultiva desde un espacio referencial que, en tanto que íntegra unión de los opuestos, se muestra como inexpresable.

Postulamos, desde nuestra interpretación, que la poesía de Paz se diferencia del movimiento surrealista a partir fundamentalmente de esta experiencia límite. Si su obra poética comparte con el surrealismo la crítica a la noción convencional de yo poético y la comprensión del lenguaje como una fuerza o corriente en cierta medida autónoma, existe asimismo en ella una marcada inclinación hacia el acallamiento de la palabra que el surrealismo bretoniano ignoró por completo. El acceso al estado de plena transparencia anhelado por la poesía de Paz conduce a una palabra poética que no quiere representar a la presencia sino *devenir presencia* incorporando el estado abismático entre el ser y el no ser que, desde la carencia de fundamentos metafísicos, caracteriza a la realidad. De ello se deriva su encuentro sacrificial con lo inexpresable: acercamiento, crítico de sí mismo, del lenguaje al silencio que lo posibilita y en el cual *se disipa*.

Sin embargo, el surrealismo, en su objetivo principal de «reconciliation de l'homme avec le réel et avec lui même»<sup>585</sup> a través de una liberación del lenguaje por la vía de una inspiración donde «le mot et la liberté ne font plus qu'un»<sup>586</sup>, no deja sin embargo de condicionar el lenguaje dentro de la férrea disciplina del materialismo histórico, con el cual entabló un compromiso que Breton nunca pretendió ocultar<sup>587</sup>. No se trata solamente del hecho de que Paz no compartiera las técnicas surrealistas o mostrara ante ellas importantes reticencias, sino de que, al contrario que Breton, Paz jamás constriñe el horizonte de su poesía por medio de un postulado filosófico que a manera de prejuicio, convierte toda experiencia de la otredad en categorías apriorísticas ofrecidas por una visión muy concreta del materialismo. Esta limitación se manifiesta

---

<sup>585</sup> Ferdinand Alquié, *Philosophie du surréalisme*, Paris : Flammarion, 1955, p. 114.

<sup>586</sup> Maurice Blanchot, *La part du feu*, Paris : Gallimard, 1949, p. 96.

<sup>587</sup> Cfr. André Breton, op. cit., volumen I, p. 795: «Notre adhésion au principe du matérialisme historique...il n'y a pas moyen de jouer sur ces mots». Ya en una carta abierta a André Breton de 1929, el poeta francés René Daumal, fundador del grupo *Grand Jeu*, le recriminaba su empeñamiento en demostrar a toda costa «que le marxisme est compatible avec le surréalisme» limitando de esa forma su mirada sobre la realidad, René Daumal, «Lettre ouverte à André Breton», Zéno Bianu (ed.), *Les poètes du Grand Jeu*, Paris : Gallimard, 2003, p. 344.

en la incomprensión y rechazo que la poesía mística sufrió por parte del autor de *L'Amour fou*<sup>588</sup>. Un rechazo a la mística es un rechazo a toda aquella experiencia de la otredad que no pueda ser reducida a esquemas previos de realidad y, desde el punto de vista del lenguaje poético, es apartar la problemática relación de la palabra con lo inexpresable en aras de una continuidad ininterrumpible del flujo ontogenésico del lenguaje por medio de la fuerza concedida a la inspiración.

En el período comprendido entre 1958 y 1961, la poesía de Paz se dedica también a señalar los huecos de la escritura o los silencios que median entre la emisión de una palabra y la siguiente. Explora un *más allá del lenguaje desde el lenguaje* que el surrealismo se vedó a sí mismo, así como se vedó toda recepción creativa de la mística.

La palabra poética inaugura sus propios vínculos fenomenológicos y los proyecta en tanto consmogénesis renovada de lo real. Sin embargo, el poeta experimenta asimismo la carencia de un fundamento ontológico que sustente dicho despliegue verbal. De la confianza en las posibilidades ontogenésicas del lenguaje, pasamos ahora al constante enfrentamiento con los límites de su decir. La palabra se convierte, así, en el tema central de *Días hábiles*, ostentando la fragilidad y la plenitud del propio instante poético que encarna: identidad resplandeciente de los opuestos, presente absoluto vivido como sagrada transfiguración de lo real, verdad momentánea sobre el abismo de lo sin fundamento. En el último de los poemas de *Días hábiles*, «El mismo tiempo», la llegada de la palabra acaece de forma muy distinta a como lo hacía en *Semillas para un himno* o *¿Águila o sol?*:

*Y de pronto sin más porque sí  
llegaba la palabra  
alabastro  
esbelta transparencia no llamada  
Dijiste  
haré música con ella  
castillos de sílabas  
No hiciste nada*

---

<sup>588</sup> Javier del Prado, (*Teoría práctica de la expresión poética*, Madrid: Cátedra, 1993, p.248-250) estudia este rechazo de la mística en el surrealismo bretoniano desde su comprensión de la materia remitiéndose al ensayo «Le signe ascendant» en el cual Breton expone la diferencia entre la «*analogie poétique*» y la «*analogie mystique*» afirmando que la primera no se pierde en la «*rêverie métaphysique*» y rechaza «*quelconque au-delà*». Pero cuestionar el sueño metafísico pasa ante todo por someter a crítica al propio lenguaje y ese será el camino elegido por Octavio Paz.

*Alabastro*  
*sin flor ni aroma*  
*tallo sin sangre ni savia*  
*blancura cortada*  
*garganta sólo garganta*  
*canto sin pies ni cabeza* (DH: 333)

La poesía de Paz continúa explorando el esplendor del instante para inclinarse ahora hacia su esencial carácter contingente: la palabra como «*esbelta transparencia*» se enfrenta a sus límites. Si brota como un ser vivo, lo hace «*sin sangre ni savia*», incapaz de *fundamentar* la realidad que suscita a la manera de un «*castillo de sílabas*». Las palabras aparecen en el poema «Entrada en materia» como «*palabras que se desmoronan*». Con ellas, se desmorona también la propia certeza del sujeto que las dice. En el poema «Certeza» leemos:

*De una palabra a la otra*  
*lo que digo se desvanece.*  
*Yo sé que estoy vivo*  
*entre dos paréntesis.* (DH: 329)

El hueco que media entre las palabras es también el lugar de su desaparición<sup>589</sup>. La impermanencia de la noción de sujeto que ya habíamos visto entrar en crisis en *¿Águila o sol?* se constituye asimismo en impermanencia del propio lenguaje. Los nombres, leemos en el poema «Entrada en materia», son al mismo tiempo «*reales*» y

---

<sup>589</sup> Cabría ver en este poema una relación con la célebre composición de Rubén Darío «Lo fatal», de *Cantos de vida y esperanza* (1905). La angustia metafísica que para el poeta nicaragüense se deriva de «ser y no saber nada y ser sin rumbo cierto» (Rubén Darío, *Poesías completas*, Madrid: Aguilar, 1954, p. 778-779), se muestra en el poema de Paz como simple constatación de la certeza de la finitud. Más allá de la identificación entre vida-palabra y muerte-silencio que «Certeza» establece, procede destacar cómo la experiencia de la finitud se *realiza* más radicalmente en la experiencia de la palabra que en el poema de Darío. Dicho de otro modo, la finitud se convierte en *metapoética*: desvanecimiento de la palabra («*lo que digo se desvanece*») que el propio texto incorpora y pone en acto. Frente a la incertidumbre metafísica de Darío, la certeza de Paz reside en la instantaneidad de la palabra y en su escenificación en el poema. Más adelante trataremos de mostrar cómo, frente al no saber de Darío, en tensión irresoluble entre el pasado («*temor de haber sido*») y el «*futuro terror*», Paz se radica en un *presente perpetuo* donde, desde la total aceptación de la falta de fundamento ontológico, limita su vivencia poética al instante, su estallido y su disipación. En uno de sus últimos poemas, «Respuesta y reconciliación», el poeta mexicano regresa a una reflexión acerca de lo que se puede *saber* a través de la experiencia poética: «*sabemos ya que es música el silencio / y somos un acorde del concierto*» (UP: 849). Sin angustia metafísica («*¿Importa? Sí –pero no importa*»), la poesía de Paz da cuenta del poso dejado por el budismo en lo que éste tiene de reconciliación con la nihilidad y supresión de toda inquietud metafísica.

«fantasmas», «corpóreos» e «intocables». El poeta es aquel que dice «*lo que dicen*» y «*lo que no dicen*» (DH: 325). Mas la coincidencia entre lo dicho y lo no dicho nunca acaba de consumarse; la palabra escrita oculta siempre otra más primordial, otra que la sustenta y que no acaba nunca de aparecer: en el poema «La palabra escrita» se busca una ausente «*palabra antes de la caída y de la cuenta*» (DH : 336).

Detrás de este cuestionamiento de la palabra que remueve «*el haz y el envés del español artrítico*», como escribe Paz en «Entrada en materia» (DH: 323), se encuentra en última instancia esta problemática identidad entre decir y no decir; no sólo *lo dicho* se desvanece sino que por ello, lo *no dicho* reside ya, de alguna forma, en *lo dicho*. Lo mismo y lo otro rompen la noción de sujeto y se proyectan sobre el lenguaje: *mismidad* y *otredad* por la cual lo que dicen y no dicen las palabras está siempre fusionado en la tarea infinita de enunciar lo real. La realidad se desdobra para encontrarse constantemente consigo misma como siempre distinta, *otra*. Así también los nombres que la encarnan: dichos y no dichos, carnales y fantasmas, brotes nacientes y disueltos en el acto de su emisión.

En el poema «El mismo tiempo», cierre de *Días hábiles*, se ahonda en esta noción de realidad como fusión de mismidad y otredad. La visión de un anciano sentado en un banco en mitad de un parque urbano es el punto de partida para una larga meditación poética que tiene este desdoblamiento de lo real a que nos referimos como hilo conductor. Meditación acerca del tiempo que lleva a concebir una suerte de *eterno retorno* o *mise en abîme* del instante en sí mismo:

*Tal vez no pasa el tiempo  
pasan imágenes de tiempo  
si no vuelven las horas vuelven las presencias  
En esta vida hay otra vida  
la higuera aquella volverá esta noche  
esta noche regresan otras noches* (DH: 335)

Dicha concepción del eterno retorno conduce sin duda a considerar el posible influjo de Nietzsche: lo que para el pensador alemán constituye una concepción filosófica es para el poeta, ante todo, una experiencia encarnada a través del lenguaje. Hay una afinidad y un encuentro entre Nietzsche y Paz en lo que corresponde a sus paralelas experiencias del tiempo en este poema. Así, el poeta mexicano supo penetrar



en la teoría del autor del *Zaratustra* y juzgarla desde su vivencia poética del presente: «El eterno retorno de Nietzsche no es una consagración del regreso del pasado sino una subversión del presente. En esto consiste su poder de seducción: no es una reiteración de lo que ha sido, sino un descubrirnos el abismo que es nuestro fundamento» (OC, VIII: 477). El presente constituye, en efecto, el acceso a: «*la presencia sin más / nada más pleno colmado*» (DH: 346)<sup>590</sup>. Presente inasible, abismático, que se despliega siempre como la reconciliación tautológica entre mismidad y otredad, tiempo de una *transparencia* que se somete a la expresión sólo cuando la palabra se acepta tan frágil y precaria como el instante que hace presente a través de sí misma:

*Dentro del tiempo hay otro tiempo*

*quieto*

*sin horas ni peso ni sombra*

*sin pasado o futuro*

*sólo vivo*

*unimismado idéntico perpetuo*

*Nunca lo vemos*

*Es la transparencia*

(DH: 346)

El eterno retorno como *abismamiento* del instante conduce a esa transparencia en la que la propia realidad coincide *ad infinitum* consigo misma en un juego interminable entre mismidad y otredad.

Si la poesía de Paz en *Libertad bajo palabra* obra como un medio de renovación de lo real redefiniendo de forma creativa el vínculo entre mundo y lenguaje, forjando a través de la analogía una nueva idea unitaria de mundo y revivificando así la noción de *anima mundi*, en su obra posterior a 1958 el lenguaje mismo pasa a ser objeto de cuestionamiento para el poeta.

En *Solo a dos voces*, de 1961, Paz recupera una estructura de dos líneas poemáticas que se enlazan y contrastan ensayada ya en «Himno entre ruinas». El poema

---

<sup>590</sup> Paz tiene en cuenta que la doctrina de Nietzsche se enuncia, como el propio pensador escribe, en el «pórtico del instante», en mitad de un devenir sin fundamento posible, sin meta ni dirección última, pura nihilidad, en el cual Zarathustra ha de elegir, con enorme gravedad cada uno de sus actos, frente a la doble y eterna perspectiva del pasado y del futuro. La responsabilidad de cada decisión reside en el hecho de que sus acciones se repetirán eternamente en el círculo ineluctable del eterno retorno del tiempo sobre sí mismo. (Cfr. «De la visión y el enigma», *Así habló Zarathustra*, ed. cit. p. 230).

interroga precisamente tanto la noción de *mundo* en el momento histórico contemporáneo como las posibilidades de la palabra poética:

*¿qué es*

*Mundo Solsticio Invierno?*

*¿Qué es decir? (SV: 399)*

La Modernidad, nos dice el poeta en «Los signos en rotación», carece de una imagen del mundo, al contrario que en épocas pasadas. La interrogación por el sentido del mundo desde su ausencia de imagen es al mismo tiempo una pregunta en torno al propio sentido del lenguaje. El «mundo errante» de la Modernidad se confronta –aclara Paz en una nota recurriendo a Corominas– con la lectura etimológica de la palabra *mundo* como *mundum*, «cesta llena de tortas y pasteles que se ofrendaban a Ceres en abril» (Notas a SV: 1405). Exploración del pasado remoto de la palabra afín a la voluntad de recuperar las facultades primitivas del lenguaje, su poder de resurrección, volcado simbólicamente a través de la referencia a Deméter *melaina* o Deméter *la negra*, diosa de la agricultura y la germinación de los vegetales, como ya vimos más arriba, venerada en la antigua Grecia «en la forma de una piedra negra» (Notas a SV: 1405). De nuevo una referencia a una diosa vinculada a Perséfone y representante del mundo de la germinación<sup>591</sup>. El impulso de regreso aparece de nuevo. Es un «*desandar el camino*» para «*volver a la primera letra*», con el fin de alcanzar un principio regenerador de ese contexto de ausencia de una imagen del mundo, avanzando:

*en dirección inversa*

*al sol,*

*hacia la piedra*

*simiente,*

*gota de energía,*

*joya verde*

*entre los pechos negros de la diosa. (SV: 403)*

La palabra vuelve a aparecer como *principium*: simiente, brote del que ha de

---

<sup>591</sup> Deméter, como madre de Perséfone, mantiene con ella una irrompible relación de dualidad. Según Kerényi «Deméter representaba el aspecto terrenal, Perséfone otro, más espiritual y trascendente», op. cit., p. 58.

surgir renovada la realidad. No obstante, *Sólo a dos voces* es un texto en el que la labor del poeta aparece cuestionada. Las palabras intentan recuperar sus poderes primordiales de regeneración y constituyen así una resistencia a la marcha acelerada del mundo hacia el progreso, buscando:

*No el movimiento del círculo,  
maestro de espejismos:  
la quietud  
en el centro del movimiento* (SV: 403)

No hay, pues, mero regreso mítico («*movimiento del círculo*») sino tentativa de encontrar un centro axial sobre el que fundar la palabra. Sin embargo, escribe Paz:

*Decir es penitencia de palabras [...]  
el no saber qué digo  
entre la ausencia y la presencia  
de este mundo, echado  
sobre su propio abandono,  
caído como gota de tinta.* (S: 403)

¿Cuál es la verdadera naturaleza de ese decir «*entre la ausencia y la presencia de este mundo*»? Tal sería, sostenemos, el estatuto de la palabra poética de Paz: una palabra que encarna dicho *entre*, resplandor de la presencia atravesada por una otredad que es su vacío, su reverso abismático, inexpresable, sin fundamento, trascendencia desde el lenguaje hacia la que el poema *conduce* a través del proceso de acallamiento de la palabra.

La poesía que Paz escribe entre 1958 y 1961 profundiza en el estado de reconciliación de los opuestos como *transparencia* sondeando las posibilidades de la palabra poética para otorgarle una presencia. La debilidad de la palabra se revela en toda su intensidad: la médula del poema se convierte en la experiencia de su *acallamiento*, en su consideración de vía de acceso a una otredad silenciosa que es también parte de sí mismo. La experiencia oriental de Paz viene a ser una vía de reconciliación con la precariedad de la palabra y la transformación paradójica de esta precariedad, merced a la enseñanza mística, en su máximo poder expresivo y vital.

#### 2.1.4.4. La influencia de la India

¿Cómo interviene el legado espiritual de la India en la obra poética de Paz en lo que respecta a las relaciones entre palabra poética y crisis de la divinidad y más concretamente en lo que respecta a la formación de una conciencia crítica del lenguaje? El poeta viajó a la India por primera vez en 1951 por breve espacio de tiempo. De ello ha quedado entre otros testimonios, el poema «Mutra» de *La estación violenta* ya comentado más arriba. Fue más tarde, de 1962 a 1968, en los seis intensos años que vivió en dicho país como embajador de México, cuando escribe, fuertemente influido por el orbe cultural indio, dos de sus libros más relevantes, *Ladera este* (1962-68) y *Hacia el comienzo* (1964-1968), y el que quizá sea uno de sus poemas más ambiciosos, *Blanco* (1966). Tampoco podría entenderse *El mono gramático*, publicado dos años después de haber abandonado la India en 1970, sin el poso dejado por la experiencia oriental<sup>592</sup>.

Ponderar el influjo ejercido en la obra de un poeta por ciertas doctrinas espirituales tan alejadas de su ámbito de origen y cultura es ciertamente delicado, más aún cuando la hibridación y complejidad de tales doctrinas es inmensa. La mayor parte de la crítica paciana está de acuerdo en que el poeta tuvo una experiencia ciertamente profunda de la espiritualidad, la literatura y la música de la India que llenó ese período de su poesía de numerosas citas, nombres y alusiones históricas vinculadas a dicho país, aunque el orientalismo de Paz, como ha señalado Kwon Tae Jung, está «pasado por los filtros de una tradición sólidamente occidental, a la que el poeta es fiel»<sup>593</sup>.

El trato con el mundo espiritual de la India no fue sólo motivo de afinidades sino también, como no podía ser de otra manera, de reservas y distanciamientos. En este sentido, cabe resaltar que Paz no cayó nunca en la ingenua e indiscriminada adhesión a una superficial aureola orientalista. Su recepción de la cultura india fue una apertura al tiempo que una reacción, propia de aquel que accede a transfigurar su condición de occidental sin renunciar a ella. Julia A. Kushigian ha puesto de relieve un deslinde

---

<sup>592</sup> Acerca de los diversos acontecimientos de la existencia de Paz en Oriente, *vid.* Sheridan, op. cit., p. 449-495 y el primer capítulo de *Vislumbres de la India*, «Los antípodas de ida y vuelta», OC, VI: 1061-1093.

<sup>593</sup> Kwon Tae Jung Kim, *El elemento oriental en la poesía de Octavio Paz*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1989, p. 11.

importante en lo que respecta al influjo oriental, recordando que el propio Paz distinguía en *Conjunciones y disyunciones* entre el Oriente de la India que el poeta consideraba, frente a Europa, «el otro polo de Occidente», y el Extremo Oriente, cuya relación con la cultura europea era la de «dos sistemas distintos» ( CyD, OC, VI: 760)<sup>594</sup>. La influencia de la India puede jugar, pues, dentro de un sistema de polaridades culturales mucho más afín al europeo que el de China o Japón, aunque el Extremo Oriente también dejó una importante huella en la obra de Paz<sup>595</sup>.

Ante los muchos estudios que han tratado el tema de la influencia oriental en la poesía de Octavio Paz, nuestro propósito es concentrarnos en las aportaciones debidas a la cultura de la India y concretamente en el vínculo que cabe establecer entre la espiritualidad hindú y el lenguaje poético. Lo oriental no se reduce a un orbe de referencias culturales: actúa en la poesía del autor de *Ladera este* activando hasta el extremo sus instancias críticas e introduciendo una suerte de *negatividad* que debe mucho, como veremos, a las aportaciones del budismo. El propio Paz destaca este rasgo en su comprensión de la India: «La india ha inventado la liberación por la negación y ha convertido a ésta en la madre sin nombre de todos los seres vivos». (CA, OC, VI: 1372)

Partiendo de este panorama, la India le ofrece a Paz, ante todo, una vía de profundización en una experiencia previa, encontrada en el corazón de la *transparencia*: desde el abandono de los apoyos ontoteológicos, la presencia del poema es a su vez vacío, otredad indecible que aboca la palabra hacia su negación. El bagaje metafísico de la India se le ofrece al poeta de muy diversas formas y en toda su ramificada complejidad, desde una común base vedántica apoyada sobre la esencial identidad entre *atman*, conciencia individual al tiempo que transpersonal, común a todos los seres, y

---

<sup>594</sup> Julia A. Kushigian, *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition in dialogue with Borges, Paz and Sarduy*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1991, p. 59.

<sup>595</sup> Paz tradujo en colaboración con Eikichi Hayashiya el clásico japonés de Matsuo Basho *Oku no Hosomichi* bajo el título *Sendas de Oku*, publicada en 1957, antes de su estancia en la India. Manuel Durán ha estudiado la influencia de la forma japonesa del Haiku en *Ladera este*, relacionándola asimismo con la poesía del mexicano José Juan Tablada, poeta al que Paz admiró y contribuyó a divulgar en un momento en el que no era muy valorado en su país. Cfr, Manuel Durán, «La huella del oriente en la poesía de Octavio Paz», *Octavio Paz. El escritor y la crítica*, ed. cit., p. 240-245. Sobre la influencia de Extremo Oriente vid. asimismo Yong-Tae-Min, «Haiku en la poesía de Octavio Paz», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Octavio Paz*, nº 343-344-345, (1979), p. 698-707. La crítica ha señalado que los poemas de este período pueden dividirse en dos clases con respecto a su forma. Mara Schärer-Nussberger (*Octavio Paz: trayectorias y visiones*, México: FCE, 1989, p. 230) ha distinguido entre «poemas-río», de tendencia marcadamente discursiva y «poemas-rayo», más escuetos y concentrados, en los que prevalecería el signo y el lado material de la escritura como protagonistas. Hay, en efecto, una línea de influencia más basada en juegos de referencias culturales concretas que se resuelve esencialmente en este género de poemas epigramáticos, concentrada sobre todo en *Ladera este*, y otra línea en la cual la impregnación de la espiritualidad oriental en la poesía del mexicano se produce de forma más incardinada, como veremos, en todas las dimensiones de su expresión poética.

*Brahman*, inmensidad no-dual, principio divino de unidad absoluta de todas las cosas, incognoscible e invisible en sí mismo<sup>596</sup>. No obstante las filosofías de la India, según Heinrich Zimmer, interpretan la ecuación «Todo es Brahman» de muy variadas formas, abriéndose tanto a respuestas afirmadoras del mundo, partidarias del aspecto «manifiesto» de dicha ecuación metafísica, como a aquellas partidarias del aspecto «no manifiesto», que ante el principio de la divinidad optan por los diversos métodos de la ascesis<sup>597</sup>.

Hemos de recordar a este respecto nuestro comentario del poema «Mutra» de *La estación violenta* y cómo ante *Brahman*, el principio único de todo lo real según el Vedanta, unidad que funda y constituye toda cosa y todo ser, Paz interponía las nociones griegas de *medida* y *distinción* como única defensa para no ser completamente *absorbido* por la divinidad. En efecto, la base vedántica de la religión brahmánica fue interpretada en principio filosóficamente como un monismo sin fisuras. En la espiritualidad india, esta divinización de una inaprensible unidad subyacente a todo lo real fue vivida en muchas ocasiones, aunque no siempre y de forma absoluta como veremos, a la manera de un «renoncement monastique»<sup>598</sup>.

Igualmente, en el poema «Vrindaban» de *Ladera este*, Paz regresa a este rechazo de una radical absorción en un absoluto metafísico que es concebido en cierta medida como una renuncia a la realidad fenoménica del mundo, como un ascetismo paralizante y enclaustrador. El poema es un vagabundeo por Vrindaban, una de las ciudades santas del hinduismo, a la par que por el propio lenguaje («*escribo sin conocer el desenlace / de lo que escribo*», LE: 440). Vagabundeo interrumpido por el encuentro con un *sadhú* o asceta giróvago abstraído en sus propios éxtasis religiosos, imagen viviente de una sabiduría que ha dejado atrás las realidades de este mundo y que el poeta describe, con una mezcla de fascinación y rechazo, como un «*mono de lo Absoluto*» que le miraba «*Desde su orilla*», la ignota «*región del ser*», pues el asceta se halla «*ido, ido a la otra orilla*» (LE: 440).

Paz utiliza la referencia a una conocida fórmula de los *Sutra Prajnaparamita* base esencial de la literatura del budismo mahayana, que designa la perfecta sabiduría: esa «otra orilla» que corresponde al ámbito de la realidad trascendental<sup>599</sup>. Mas tal

---

<sup>596</sup> Cfr. *Upanishads*, ed. cit., p.60 y lo dicho a propósito del Brahmanismo védico como monismo en el apartado 2. 1.3.5. Fragmento y totalidad.

<sup>597</sup> Cfr. Heinrich Zimmer, *Les philosophies de l'Inde*, Paris: Payot, 1985, p. 268.

<sup>598</sup> Zimmer, op. cit., p. 468.

<sup>599</sup> «Prajna-Paramita es la culminación de la virtud (*paramita*) de la Sabiduría Trascendental Iluminadora

sabiduría es considerada en el poema con enorme desconfianza, como un encerramiento en una mismidad asfixiante y alejada de la realidad *exterior*, pues el sadhú, «*Santo payaso santo mendigo rey maldito*», vive en una mismidad enclaustradora, en sí mismo cerrado, tal un «*ídolo podrido*» (LE: 441). Tanto como la trascendencia cristiana, el absoluto del asceta hindú elimina por completo al mundo: lo *invisible* acaba por devorar lo *visible* y destruirlo, lo *mismo* acaba por devorar a lo *otro*. La otredad no presente se convierte en un ídolo que destruye la presencia. Paz se aferra una vez más a las presencias, aun en su inestable condición, aun en el inevitable vacío a que les reduce su condición contingente pues «*Los absolutos las eternidades / no son mi tema*». Su condición mortal forma parte de la posibilidad de su ser libre:

*Tengo hambre de vida y también de morir*  
*Sé lo que creo y lo escribo*  
*Advenimiento del instante*  
*el acto*  
*el movimiento en que se esculpe*  
*y se deshace el ser entero*  
*Conciencia y manos para asir el tiempo*  
*soy una historia*  
*una memoria que se inventa* (LE: 442)

El poema rechaza una completa deshistorización mítica; la única eternidad es la que se deriva del advenimiento del instante: eternidad frágil que se desmorona, deshacimiento del ser que la palabra poética, lejos de cualquier absoluto, intenta realizar en sí misma. Ante ese absoluto que subsume toda experiencia –escribe Raimon Panikkar a propósito de este poema– «vuelve a emerger el hombre occidental con toda su fuerza»<sup>600</sup>: Paz muestra una espontánea renuencia occidental a aceptar la completa circularidad del tiempo, aferrándose a la posibilidad de integrar el instante en un flujo temporal que no ha suspendido por completo sus implicaciones historicistas.

La violenta negación de las apariencias en que se basa el ascetismo espiritual hindú en cada una de sus vertientes (jaina, yógica, vedántica, budista...) no fue, pues, el camino de penetración de la espiritualidad india en la poesía de Paz. No fue tampoco,

---

(prajna)», Zimmer, *Mitos y símbolos de la India*, Madrid: Siruela, 2001, p. 100-101.

<sup>600</sup> Raimon Panikkar, «El círculo: sólo si el tiempo es circular vale la pena romperlo», *Octavio Paz. El escritor y la crítica*, ed. cit., p. 216.

como afirmamos, la única respuesta de las religiones de la India a la ecuación metafísica que planteaba Zimmer entre «lo manifestado» y lo «no manifestado». El propio indólogo deja relucir que también la solución opuesta tuvo allí su relevante resonancia y con ella «la contemplation amoureuse de la vie dans les délicatesses du monde des noms et des formes»<sup>601</sup>. Es el caso, efectivamente, de la faceta del mundo religioso indio que más interesó al poeta mexicano: el tantrismo en su vertiente budista y, dentro del budismo mahayana o «Gran Vehículo», la tendencia Madhyamika<sup>602</sup>.

La tendencia Madhyamika del budismo Mahayana es fundada por Nagarjuna hacia el año 200 de nuestra era y parte del postulado de la carencia de naturaleza propia de todo lo real: el universo es comparado a un «juego de magia», a «un rayo» o al «movimiento de las olas en el mar»<sup>603</sup>: es el *samsara* o ciclo continuo de nacimiento y muerte. La única verdad final es la vacuidad (en sánscrito *sunyata*), un estado de vacío absolutamente inexpresable e impensable al cual sólo se puede acceder por una iluminación supraracional (*nirvana*), liberación definitiva de las redes fenoménicas del *samsara*. En los sutras de la *Prajnaparamita* o «sabiduría de la otra ribera» atribuidos a Nagarjuna, se insiste en que la radical reducción de lo real al vacío no implica la hipostatización de este mismo vacío: la consideración de la vacuidad como un *ser en sí* arrastra hacia el peligro de nihilismo y hace perderse a los hombres como «le serpent maladroitement saisie ou la science magique mal appliquée»<sup>604</sup>. Por ello, incluso la propia vacuidad debe ser concebida solamente como una designación imperfecta para referir algo que no puede, en rigor, inteligirse.

La vacuidad del Madhyamika constituye pues una vía media entre el ser y el no-ser, una experiencia absolutamente *trascendente*, podríamos decir, aunque dicha palabra, lastrada como está de su génesis occidental, establece un contraste con una inmanencia que no tiene sentido para la mística de Nagarjuna. Ni eternalismo ni nihilismo, el Madhyamika lleva la lógica de las oposiciones hasta sus extremos y la disuelve desde el interior de sus propios mecanismos: «Dire *existe* est une saisie de permanence; dire *n'existe pas* est une vue d'annihilation. C'est pourquoi les sages ne

---

<sup>601</sup> Zimmer, op. cit., p. 469.

<sup>602</sup> Cfr. la entrevista de Jacques Julliard, «Las pasiones rebeldes de Octavio Paz»: «la forma de budismo que más me interesó y el camino que me interesa es el Mahayana y en particular el maestro Nagarjuna; es la paradoja de una negación total de la vida, de un escepticismo radical, de un verdadero nihilismo que, extrañamente, permite reconciliarse con la vida» (OC, VIII: 948).

<sup>603</sup> Zimmer, op. cit., p. 406.

<sup>604</sup> Nagarjuna, *Traité du milieu (Prajnanamulamadhyamakakarika)*, trad. Georges Driessens, Paris : Éditions du Seuil, 1995, cap. 24, XI, p. 223.



devraient pas demeurer dans l'existence ou la non-existence»<sup>605</sup>.

De acuerdo con dicha vía media, la única forma de acceder a la naturaleza del *nirvana* o iluminación sería a través, paradójicamente, de su total indistinción con el *samsara* o realidad fenoménica del mundo tejida a través del ciclo de nacimiento y muerte. Un célebre texto del budismo Madhyamika dice: «No hay diferencia alguna entre *nirvana* y *samsara*; no hay diferencia alguna entre *samsara* y *nirvana*»<sup>606</sup>. Tal identidad quiebra la distinción entre inmanencia y trascendencia: el nirvana como iluminación no conduce a otro mundo o realidad sino que se interpreta, escribe el filósofo japonés Keiji Nishitani, como un «más acá absoluto»<sup>607</sup>, y por ello mismo, «el lugar en que la dicha del *nirvana* se hace presente debe ser la vida *samsárica* como tal, nacer y morir a cada momento»<sup>608</sup>.

Esta paradójica coincidencia de *samsara* y *nirvana*, así como la negación de la propia vacuidad tienen por objeto conducir al *tathata* o realidad de las cosas tal como son en sí mismas en la vacuidad, allí donde ser y vacuidad se copertenecen: «la vacuidad de *sunyata* no es una vacuidad representada como algo fuera del ser y que no es el ser. No es simplemente una nada vacía, sino más bien una vacuidad absoluta, vaciada incluso de estas representaciones de la vacuidad. Y por esta razón es una con el ser, del mismo modo que el ser en el fondo es uno con la vacuidad»<sup>609</sup>. El punto de vista de *sunyata* es, pues, aquel en el que «la negación absoluta» es al mismo tiempo «una gran afirmación»<sup>610</sup> y es dicha paradójica afirmación, a la que se llega a través de una inmersión en la vacuidad que imposibilita todo intento de formalización lógico-racional, la que atrae a Paz del budismo Madhyamika.

Pero cabe establecer la afinidad más profunda con el Madhyamika desde el plano de una radical reflexión sobre el lenguaje que enlaza con las inquietudes más inveteradas de la poesía de Paz al tiempo que ha convertido a esta escuela de budismo en la más atractiva para los filósofos occidentales del siglo XX y probablemente en la más relacionada con el proceso de la Modernidad. Esta reflexión es una tentativa por mostrar que «la condición del mundo es también la condición del lenguaje»<sup>611</sup>, en la medida en que Nagarjuna, al afirmar que las cosas del mundo carecen de esencia

---

<sup>605</sup> *Ibid.*, cap. 15, X, p. 141.

<sup>606</sup> Panikkar, *El silencio del Buda*, ed. cit., p. 109.

<sup>607</sup> Keiji Nishitani, *La religión y la nada*, Madrid: Siruela, 1999, p. 196.

<sup>608</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>609</sup> *Ibid.*, p. 179.

<sup>610</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>611</sup> Juan Arnau, «Actualidad del pensamiento de Nagarjuna», epílogo al libro de Nagarjuna *Abandono de la discusión (Vigraha-vyāvartanī)*, trad. Juan Arnau, Madrid: Siruela, 2006, p. 83.

propia, acepta la convencionalidad de lo lingüístico y considera toda experiencia de lo real dentro de un espacio de «designaciones y acuerdos pactados», en el cual los sentidos que definen el mundo se convierten tan sólo en «encuentros provisionales»<sup>612</sup>. La gran revelación del Mādhyamika consiste en que «el sentido último (*paramārtha*) descansa en lo convencional»<sup>613</sup>, donde las palabras se intercambian e interaccionan unas con otras. La condición irrepresentable y apofática del *nirvana* se diluye en la condición accidental y *samsárica* del lenguaje: la carencia de naturaleza propia de las palabras muestra la vacuidad *desde las palabras mismas*<sup>614</sup>.

Precisamente en «Lectura de John Cage», la identidad madhyamika entre *samsara* y *nirvana* recorre el poema y constituye su columna vertebral. El poema puede leerse como homenaje al filósofo y músico norteamericano, dos de cuyos libros aparecen citados, al tiempo que como una puesta en práctica de la especial dialéctica de Nagarjuna basada en la *reductio ad absurdum*, la llamada *prasanga*<sup>615</sup>, por medio de un ir y venir de negaciones y afirmaciones que en ocasiones se contradicen y se anulan recíprocamente. La disposición versal del texto, como sucede en casi todos los que conforman *Ladera este* y *Hacia el comienzo* y encontrábamos ya en algunos poemas de *Días hábiles* y *Salamandra*, busca resaltar los espacios que median entre los versos a través de su fragmentación escalonada, en una evidente intención gráfica de aludir al fondo de silencio del cual surge el lenguaje y al hueco asimismo de su disipación.

Las parejas de opuestos *nirvana-samsara*, silencio-música, sabiduría-ignorancia van ritmando una cadena de afirmaciones y negaciones consecutivas, en ocasiones contradictorias, que perfilan sin embargo la tentativa de dar cuenta del *salto* que media entre la visión ordinaria de la realidad y la visión de esa misma realidad desde el punto de vista de ese *más acá absoluto* a que conduce la experiencia de la vacuidad. El catalizador de ese salto no es otro que la lectura del libro de Cage, *Silence*, y el sondeo en las relaciones entre música y silencio a través de una metáfora espacial: el silencio como «*espacio de la música*» (LE: 452)<sup>616</sup>. El poema prosigue explorando el vínculo

---

<sup>612</sup> *Ibid.*, p. 84.

<sup>613</sup> Juan Arnau, *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nagarjuna*, México: FCE, 2005, p. 107.

<sup>614</sup> Nagarjuna se refiere a esto mismo en *Abandono de la discusión (Vigraha-vyāvartanī)*, ed. cit., p. 29-30: «Mis palabras son como una carreta, una jarra o un vestido, los cuales, aunque carecen de naturaleza propia por surgir en dependencia, pueden llevar a cabo sus funciones [...] Del mismo modo mi afirmación, aunque carente de naturaleza propia por ser condicionada, cumple su función: la de establecer la falta de naturaleza propia de las cosas».

<sup>615</sup> Cfr. Nagarjuna, *Traité du milieu (Prajñanāmaśāstra)*, ed. cit., p. 18 y Panikkar, *El silencio del Buda*, ed. cit., p. 144.

<sup>616</sup> Cfr. Pierre Dhainaut ha estudiado con detalle la relación entre el poema de Paz y la poética musical de

relacional entre silencio y música, *samsara* y *nirvana*, sirviéndose de sencillos enunciados que en su contigüidad conculcan aparentemente el principio de no contradicción, pues al tiempo que «*Silencio es música*», «*música no es silencio*». Y de forma análoga, si «*Nirvana es samsara*», «*samsara no es nirvana*».

Entre *samsara* como ciclo de nacimiento y muerte e inmediata realidad fenoménica y *nirvana* como dicha realidad fenoménica experimentada en la beatitud de su vacuidad, para el sabio madhyamika no media diferencia alguna; no obstante, el poema resalta la identidad entre *nirvana* y *samsara* y niega el orden contrario: *samsara es nirvana*. ¿Por qué esta equivalencia no es cierta? ¿Se trata sólo de un mero salto fuera de la lógica? Por un lado, tal contraste pretende, con arreglo a uno de los principales fines de la *prasanga*, crear las condiciones para una desarticulación dialéctica de las bases lógicas del conocimiento: lo que Paz señala cuando escribe «*El saber no es saber: / recobrar la ignorancia*». Por otro lado, destaca la inmensa distancia que paradójicamente media entre *samsara* y *nirvana* para una mirada profana y cómo la experiencia de la lectura del libro de Cage obra en cierta medida como un camino de transición entre los dos estados:

*No es lo mismo  
oír los pasos de esta tarde  
entre los árboles y las casas  
que  
ver la misma tarde ahora  
entre los mismos árboles y casas  
después de leer*

Silence:

*nirvana es samsara,  
silencio es música. (LE:453)*

La visión de la misma realidad (*tarde, árboles, casas*) se modifica por completo antes y después de dicha lectura: la identidad de *nirvana* y *samsara* es la revelación de un regreso aparentemente tautológico sobre una realidad que se descubre idéntica y

---

John Cage cuya máxima finalidad estética estaba en crear «una música al unísono con el mundo, abierta, ilimitada», en la cual «la distancia tradicional entre arte y vida puede ser atenuada. Lo absoluto no es, pues, índice de pureza, sino que se halla en una forma musical abierta a lo imprevisible y espontáneo. Cfr. «El sol, la nieve y la última palabra (Lectura de la *Lectura de John Cage* de Octavio Paz)», *Octavio Paz. El escritor y la crítica*, ed. cit., p. 154.

distinta, a la vez la misma y otra. Pero tal salto no es en absoluto sencillo y el poema intenta señalar ese abismo en el seno de esa paradójica otredad tautológica en la que acaece la identidad *samsara–nirvana*.

Por lo mismo se nos dice de una parte que el silencio «*es una idea*» y que por el contrario:

*la música no es una idea:  
es movimiento,  
sonidos caminando sobre el silencio.* (LE: 453)

La música, al igual que la propia palabra poética, niega al silencio al tiempo que lo presupone y en cierta medida lo *contiene*. El poema, por medio de sus estructuras paralelísticas, lleva a la identidad *nirvana-silencio* / *samsara-música*. El texto mismo, en su despliegue, funciona como un mediador a partir del cual alcanzamos la afirmación «*silencio es música*».

Paz señala que «*la situación* –citando directamente a Cage– *must be Yes-and-No, / not either-or*» (LE: 454). La forma artística media entre los extremos de la oposición lógica, radica en un ámbito que vincula el sí y el no: forma en sí misma impermanente, *samsárica*, pero que realiza, por ello, en sí misma la vacuidad como accesible e inmediato ámbito de lo absoluto, así como la música, escribe Paz, «*inventa al silencio*» (LE: 452). La concepción del vínculo *nirvana-samsara* en «Lectura de John Cage» explora las posibilidades de la forma artística, tanto desde su realidad material y fenoménica como desde su impermanencia y su disolución, para señalar o conducir a un espacio fuera del pensamiento lógico-racional: absoluto que *es y no es* la propia forma del poema o de la música pero que surge, en todo caso, *en* la experiencia artística, sea ésta creación o lectura. John Cage y su obra habitan por ello mismo para Paz un *entre*, espacio «*Entre el silencio y la música*» o «*el arte y la vida*» (LE: 455).

No olvidemos que el poema insiste una y otra vez, por otra parte, en el movimiento de evanescencia que atraviesa tanto la experiencia de la lectura («*Leído / desleído*», LE: 452) como la manifestación musical:

*Soy  
una arquitectura de sonidos  
instantáneos*

sobre  
*un espacio que se desintegra* (LE: 452)

El propio poema «Lectura de John Cage» se disuelve también en su lectura con la disolución que experimenta la corriente de vacuidad a la que pertenece todo lo real. De ahí el verso que clausura el poema: «*La tarde se ha vuelto invisible*» (LE: 455). El texto sugiere así su propia poética de la recepción. En una breve colección de aforismos escrita en 1966, «Recapitulaciones», Paz escribe que toda lectura de un poema tiende a provocar el silencio. Desde esta perspectiva, «la comprensión de un poema es un ejercicio espiritual», pues «para sentir un poema hay que comprenderlo, para comprenderlo: oírlo, verlo, contemplarlo –convertirlo en eco, sombra, nada» (I: 366). El desvanecimiento de un poema en su lectura nos *muestra* la vacuidad realizándola en sí mismo.

En *El arco y la lira* Paz afirmaba que lo indecible «se expresa y comunica en la imagen» (AL, I: 154). La India le enseña al poeta que para ello la palabra ha de incorporar su negación, convertirse en la vía de su propio acallamiento. Un camino que Guillermo Sucre ha considerado bajo el rótulo de «poesía crítica», en la cual el discurso aparece «enfrentado a su propio vacío»<sup>617</sup>. A partir de su experiencia oriental, el silencio se convierte en un ámbito clave en la poesía del mexicano. Vacuidad y silencio, en su expresión más exacta, se copertenecen, ha señalado el propio Paz<sup>618</sup>. Es el límite en el que se abre un *más allá* del lenguaje al que se accede, no obstante, por medio del lenguaje mismo, a través de su interna negación o crítica, en su *acallamiento*: «¿Podemos ir más allá del lenguaje? Sí; hay un momento en que el lenguaje apunta hacia algo que está más allá y que es propiamente indecible. Es el silencio después del lenguaje. Todos hemos vivido esa experiencia de lo indecible, lo no dicho. Es el silencio de los místicos. El poema, todo poema, es un organismo hecho de palabras que, al terminar, se resuelve en silencio»<sup>619</sup>.

Según Juan Arnau, el silencio que surge de la resolución dialéctica en Nagarjuna constituye lo que John Searle define como *acto de habla* (*speech act*): se concibe como un *acto ilocucionario* en la medida en que es un silencio significativo, que forma parte

---

<sup>617</sup> Guillermo Sucre, «Poesía crítica: lenguaje y silencio», *Revista Iberoamericana*, 76-77 (jul.-dic. 1971), p. 575-597, p. 576.

<sup>618</sup> «Octavio Paz: poesía y metafísica», OC, VIII: 441.

<sup>619</sup> Entrevista de Joung Kwon Tae, «*I Ching* y creación poética», OC, VIII: 584.

del contenido semántico de lo que se dijo previamente<sup>620</sup>. Sucede de forma análoga con el silencio que concluye muchos poemas de Paz después de su experiencia de la India.

En «Lectura de John Cage», el silencio que clausura el poema resuelve el juego de disolución de la dialéctica que el texto ha desplegado, formando parte así del juego mismo de negaciones y afirmaciones. Igualmente, en uno de los poemas centrales de *Hacia el comienzo*, «Cuento de dos jardines», la experiencia de la palabra es asimismo la de su evanescencia. El texto es el teatro de su propio desvanecimiento en el acto receptor de la lectura. La palabra poética *es* la vacuidad. La reflexión acerca de la carencia de fundamento de lo real se convierte en la poesía de nuestro autor en reflexión sobre la propia palabra. La palabra *realiza* la condición de lo real, frente a todo abstraccionismo idealista que concibiera el lenguaje como una suerte de estructura superior a la propia realidad que designa. Desde la mística budista, Paz accede a una lúcida experiencia del carácter *sin fundamento* del propio lenguaje que tematiza en muchos de sus textos de esta época. «Cuento de dos jardines» puede concebirse como una exploración rememorativa de toda la experiencia oriental de Paz, texto que quizás por ello mismo clausura el conjunto de poemas. Rememoración que por la propia naturaleza de la palabra y del tiempo es una forma de desprendimiento, en la cual el pasado es instante y el instante es tan sólo nombres borrándose en el cierre del poema:

*Desvanecimientos,*

*alto vértigo sobre un espejo.*

*El jardín se abisma.*

*Ya es un nombre sin substancia.*

*Los signos se borran:*

*yo miro la claridad. (HC: 495)*

Si la esencia del signo es, según Gadamer, «puro reenvío»<sup>621</sup>, «la claridad» es el espacio antisignico al que los signos remiten desde su imposibilidad de establecerse en dicho ámbito. El silencio final es un espacio ajeno a la escritura, un más allá de la escritura al que el propio río del poema, en su deshacimiento verbal, ha llevado.

Por la misma razón en el poema «Felicidad en Herat», en el instante de una

---

<sup>620</sup> Arnau, *La palabra frente al vacío*, ed. cit., p. 129.

<sup>621</sup> Gadamer, *Vérité et Méthode*, ed. cit., p. 170.

iluminación súbita que se asienta y se produce en lo finito de las presencias, el poema nos muestra análoga experiencia de disolución de la escritura: «*Minaretes tatuados de signos: / la escritura cúfica, más allá de la letra, / se volvió transparente*» (LE: 434).

Es preciso remitirse *más allá de la letra* para hallar un ámbito último inaccesible a la escritura pero que, sin embargo, *posibilita* la escritura misma desde la estricta equivalencia de *samsara* y *nirvana*, música y silencio. La poesía, leemos en el poema «Carta a León Felipe»:

*es la hendidura*  
*el espacio*  
*entre una palabra y otra*  
*configuración del inacabamiento* (LE: 460)

Paz resalta con insistencia el hueco o la hendidura del lenguaje: si la palabra poética puede ser la protagonista de una ontogénesis reoriginadora de la realidad, como ya vimos, no hay que olvidar que la realidad misma se revela a la experiencia del poeta como vacuidad sin sustancia, más allá de la oposición entre *ser* y *no-ser*. La ontogénesis se produce por tanto en un instante para desvanecerse con el instante mismo. Lo inacabado es, pues, condición y destino de la palabra poética, siempre en perpetuo comienzo. Es un inacabamiento constante sin punto final, sin un *telos* que clausure su horizonte, así como el propio proceso de lo real: vacuidad como ese «nacer y morir a cada momento» al que se refería Nishitani<sup>622</sup>.

La escritura carece de fundamento, así como la palabra desaparece en el aire tal un pájaro, es una irradiación instantánea:

*Dos loros en pleno vuelo*  
*desafían al movimiento*  
*y al lenguaje*  
*¡Míralos*  
*ya se fueron!*  
*Irradiación de unas cuantas palabras*

---

<sup>622</sup> Sobre este punto, cabe señalar otra afinidad central con la visión oriental: para el budismo precisamente el *nirvana*, perfección y culminación espiritual, se define como el *akrta*, *lo no acabado*, frente a *lo elaborado* o ya construido (*samskṛta*). La poesía, como la experiencia inaprensible del *nirvana*, radica fuera de lo ya hecho y por ello mismo definido. Cfr. Panikkar, *El silencio del Buda*, ed. cit., p. 99-100.

*Es un aleteo*  
*el mundo se aclara*  
*sólo para volverse invisible* (LE: 459)

Por ello mismo, la escritura se alimenta constantemente de su disolución en un proceso interminable y continuo. La palabra poética es aquella que experimenta el vacío que la constituye, su naturaleza impermanente, frente a la palabra filosófica o científica, añadiríamos, que pretenden instaurarse como un sistema de sentidos sobre el que construir una imagen *segura* de la realidad, pues «*La escritura poética / es borrar lo escrito*» y para ello hace falta «*aprender a leer / el hueco de la escritura / en la escritura*» (LE: 459). De forma análoga, «Cuento de dos jardines», ya desde su disposición gráfica, es una tentativa por hacer encarnar poéticamente la experiencia de la vacuidad: corriente de recuerdos, reflexiones, citas, que aparecen y desaparecen en la vasta sucesión de *vacíos* que fragmenta cada verso en la cual las palabras son «*resonancias, transparencias*», concebidas como «*esculturas de aire / disipadas apenas pronunciadas*» (HC: 493).

El acallamiento de la palabra en la poesía de Paz surge, pues, de la tentativa, siempre perpetuamente recomenzada en cada poema, de expresar un estado de la realidad que supera tanto las demarcaciones del ser como del no-ser, estado de una plenitud sin substancia (sin *fundamentum*) que es al propio tiempo *vacío*. Si el lenguaje poético aspira a encarnar la *transparencia*, en el extremo de su tentativa debe por ello mismo desplegarse en el espacio de su propio desvanecerse. Lo inexpresable en Paz no sería exactamente un *trascendens* más allá de la experiencia directa y fenoménica de lo real: constituye, sin embargo, esta misma experiencia directa de la realidad concebida desde su radical inexpresabilidad, desde el hecho mismo de que toda formulación expresiva de ella no es sólo insuficiente sino que, desde la poesía, ha de serlo *necesariamente*. La influencia del budismo Mādhyamika en la poesía de Paz puede asimismo parangonarse con el radical acercamiento de José Ángel Valente al fenómeno místico, tanto en sus derivaciones cristianas cuanto, más oblicuamente, en sus expresiones extremorientales. En la confluencia de mística y poesía reside, como veremos en la tercera parte de este trabajo, una de las claves que relacionan a ambos poetas en el ámbito de lo apofático e irrepresentable.

En «Cuento de dos jardines», la realidad se ofrece como una constante «*metamorfosis de lo idéntico*» (LE: 495): su mismidad oscila entre su presencia y su



disipación, al igual que el propio lenguaje, pues los instantes lingüísticos que el poema muestra surgen igualados por su común vacuidad. Los nombres carecen de substancia. Su acallamiento abre paso a una claridad más allá de la escritura. El poema se convierte en el ámbito en el que el instante accede a su innombrable plenitud, pues el proceso poético se convierte en el deshacimiento de los nombres. La penetración de la palabra en el ámbito de la vacuidad acarrea su necesaria insuficiencia. El poema se abre al silencio que lo sostiene, proyectando en dicho silencio *después de la palabra* un estado allende el lenguaje que el lenguaje mismo señala y que realiza, paradójicamente, desde sí mismo, en su propia aparición-disipación.

El conjunto de instantes lingüísticos que el poema recrea parten y regresan a la presencia finita de las cosas, en la medida en que ellos mismo son concebidos como *presencia finita*, aparición-disipación, regreso de lo *mismo* a lo *mismo*, vuelto *otro* en la medida en que aparece / desaparece merced a la escritura poética y a la lectura que lo recrea para disiparlo. En «Felicidad en Herat», el éxtasis que el poema presenta rehuye las definiciones acotadas de la experiencia espiritual de la trascendencia, «*el ser ya sin substancia del sufi*» o el «*bodisatva cuerpo de diamante*», para ser simplemente una serena captación de la realidad reducida a «*apariencias*»:

*Vi al mundo reposar en sí mismo.*

*Vi las apariencias.*

*Y llamé a esa media hora:*

*Perfección de lo Finito. (LE: 434-435)*

En «Cuento de dos jardines», el encuentro erótico se convierte en el centro de la meditación sobre la vacuidad con un espíritu que entrelaza las referencias al budismo Madhyamika con evidentes resonancias tántricas en el empleo del término Prajñāparamita como *Nuestra señora de la Otra Orilla*. Ya nos referimos al término «Prajñāparamita» en nuestro comentario de «Vrindaban»: palabra que puede traducirse del sánscrito como «sabiduría de la iluminación» (*prajña*) que «mora en» (*ita*) la «otra orilla» (*para*). Si en «Vrindaban» la referencia se evocaba en relación con la vertiente ascética de la espiritualidad oriental, en este poema, sin embargo, se recupera con un sentido muy otro, en consonancia con la sensibilidad tántrica que el texto respira: frente al *sadhú* cubierto de cenizas, encerrado en una sabiduría trascendente que lo aleja de la realidad fenoménica de este mundo, «Cuento de dos jardines» alude a la encarnación

femenina de la *Prajñaparamita*, personificación de la iluminación espiritual que el budismo Mahayana imaginaba con forma de mujer, así como la Sakti en el tantrismo constituye una proyección femenina del absoluto, expresiones ambas de la tradición de la Gran diosa<sup>623</sup>.

En el *maithuna* o cópula ritual del tantrismo cada miembro de la pareja se diviniza llegando de esta manera a una experiencia carnal de la iluminación que anula la separación entre una orilla o la otra, entre *samsara* y *nirvana*<sup>624</sup>. En «Cuento de dos jardines», la mujer se identifica plenamente con «*Nuestra señora de la Prajñaparamita*», así como la unión sexual se convierte en la vía hacia la vacuidad:

*Olvidé a Nagarjuna y a Dharmakirti*  
*en tus pechos,*  
*en tu grito los encontré,*  
*Maithuna,*  
*dos en uno,*  
*uno en todo,*  
*todo en nada,*  
*¡súnyata,*  
*plenitud vacía,*  
*vacuidad redonda como tu grupa! (LE: 494-5)*

Una vacuidad que parte por ello de un impulso carnal, identificada sin ambages con el cuerpo de la mujer. Nagarjuna y Dharmakirti aparecen citados como ejemplos de esa paradójica actitud negativa del budismo Madhyamika capaz de conciliarse con la celebración de la presencia y el éxtasis carnal. El propio Paz, en su ensayo *Vislumbres de la India*, se refería a la sorprendente dedicación de Dharmakirti, filósofo budista de fines del siglo VII, a la poesía erótica: «desconcertante unión entre pensamiento y sensualidad, abstracción y deleite de los sentidos» (OC, VI: 1197).

Si la revelación que propicia el instante poético es una «*metamorfosis de lo mismo*», por medio de la cual mismidad y otredad coinciden, en la «Invocación» del poema «Domingo en la isla de Elefanta» realizada a la pareja primordial del dios del hindú Shiva y su mujer Parvati<sup>625</sup>, la petición del poeta se reduce asimismo al espacio

---

<sup>623</sup> Zimmer, op. cit., p. 100-101.

<sup>624</sup> Eliade, *Le yoga. Immortalité et liberté*, Paris: Payot, 1954, p. 258-259.

<sup>625</sup> Shiva «el benéfico» o el «Señor del sueño» pertenece a las divinidades más antiguas de la India por

propio de las apariencias:

*Shiva y Parvati:*

*la mujer que es mi mujer*

y yo,

*nada les pedimos, nada*

*que sea del otro mundo:*

*sólo*

*la luz sobre el mar,*

*la luz descalza sobre el mar y la tierra dormidos (HC: 487)*

La invocación que Paz dedica a esta pareja divina resulta reveladora de cuál es la concepción que tiene el poeta de las divinidades hindúes y, por extensión, de toda personalización de lo divino bajo la efigie y los atributos de un dios determinado, pues Shiva y Parvati son adorados «*no como a dioses, como a imágenes de la divinidad de los hombres*». (HC: 486). Proyección de un principio divino que reside en el hombre sin concentrarse en una manifestación personal específica, el dios actúa como un símbolo que centraliza en sí la divinidad en la concreción de su imagen. Cabe, pues, resaltar que la *divinidad* no es el *dios*, sino que el *dios* se ofrece como símbolo de la *divinidad*.

Así como a través de las férreas negaciones de Nagarjuna el budismo Madhyamika nos conduce de nuevo a la plenitud de las presencias, aun atravesadas y constituidas por y desde la vacuidad, la invocación a Shiva y Parvati nos remite a la plenaria afirmación de todos los órdenes de la vida que acompañó desde antiguo la concepción shivaíta de la divinidad en la que «los hijos del mundo están en contacto inmediato con lo divino si pueden tratar todas las cosas como parte integrante de su autorrevelación perpetuamente cambiante»<sup>626</sup>. Afirmación incondicional que puede entenderse como reverso de la tendencia ascética y pesimista de la espiritualidad oriental, y que no está muy lejos, por otra parte, del «santo decir sí» nietzscheano a que aludimos en nuestro contexto filosófico<sup>627</sup>.

---

sus muy posibles orígenes dravidianos. Dios creador y destructor del universo, lo mismo adopta formas apacibles que monstruosas, y representa así el principio supremo de la realidad y la fuente de toda creación. Cfr. Alain Danielou, *Mythes et Dieux de l'Inde*, Paris : Flammarion, 1994, p. 293. Parvati es su complemento: esposa de Shiva, constituye junto a su marido «la personalización doble primordial del absoluto», suma del principio femenino con el masculino y parte activa que anima y provoca el despliegue creador del dios. Cfr. Heinrich Zimmer, *Mitos y símbolos de la India*, ed. cit. p. 186.

<sup>626</sup> Zimmer, op. cit., p. 197.

<sup>627</sup> Cfr. Contexto filosófico, 1.1.3. Nietzsche: «Dios ha muerto».

La experiencia oriental profundiza en el principio de que todo *ailleurs* se ubica, tautológicamente, en la propia experiencia de lo real, en la irreductible otredad que lo real segrega de sí mismo. Sólo desde la vacuidad, sin absolutos metafísicos, es verdaderamente posible afrontar la realización poética del instante, a través de la cual la realidad deviene lenguaje pronunciado / disipado, leído / desleído. Sólo desde ella misma es posible afrontar la vivacidad-mortalidad de la existencia sin recurrir a los *ídolos podridos* de una ya imposible seguridad metafísica.

La palabra poética reconcilia, desde la negatividad paradójica del budismo Madhyamika, presencia y vacío: la palabra disipándose pre-dispone el silencio; el silencio, como acto de habla, dice su propio no decir. El ámbito allende el lenguaje implica y necesita del lenguaje en la medida en que es, en sí mismo, un hecho lingüístico. El acallamiento de la palabra impide que el ámbito de la vacuidad sea ocupado por los absolutos metafísicos, lo mantiene libre de ocupación, a través de una comprensión siempre inacabada del proceso poético y en la medida en que se produce como continua oscilación disipatoria entre lo mismo y lo otro.

#### **2.1.4.5. Blanco: Paz y Mallarmé**

Son múltiples y muy diversas las lecturas que se han ofrecido del poema *Blanco*, de 1966, probablemente uno de los textos más complejos de la obra de Paz. La crítica se ha centrado tanto en las referencias culturales que el poema entraña como en esclarecer la comprensión de la palabra poética que de él se deriva. Enrico Mario Santí destaca la opinión ampliamente compartida de que *Blanco* representa «la culminación de la etapa oriental del poeta»<sup>628</sup>. Cabría destacar a su vez, por nuestra afinidad con sus intuiciones y por su especial relación con *Blanco*, estas palabras generales sobre la poética de su autor debidas a Jaime Alazraki: «En la obra de Paz aparecen simultáneamente dos momentos muy diferentes de la poesía: una fe casi incondicional en la palabra y una desconfianza casi absoluta en la palabra»<sup>629</sup>. Trataremos, por nuestra parte, de mostrar el vínculo que conjuga ambas tendencias de la palabra poética, aparentemente contradictorias, en el espacio textual del poema partiendo de un acercamiento al doble impulso de advenimiento y acallamiento de la palabra que hemos distinguido a lo largo

---

<sup>628</sup> Enrico Mario Santí, «*Esto no es un poema: lectura de Blanco*», *El acto de las palabras: estudios y diálogos con Octavio Paz*, México, FCE, 1997, p. 301.

<sup>629</sup> Jaime Alazraki, «Para una poética del silencio», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Octavio Paz*, n° 343-344-345, en., feb., mar. 1979, p. 157-184, p. 166.

de nuestro trabajo.

Otro punto de consenso crítico se concentra en el diálogo entre el poema *Un coup de dés* de Stephan Mallarmé y el texto de Paz a partir del protagonismo que la dimensión espacial adquiere en *Blanco*. Según Manuel Ulacia, «*Blanco* se constituye como un poema crítico con su modelo, es decir, con *Un coup de dés*»<sup>630</sup>. En el poema del francés, de acuerdo con Paz, tiene lugar «el apogeo de la página» (AL, I: 329) en el cual la presencia material de la escritura en sus dinámicos contrastes con «les blancs» del papel «assument l'importance» como escribe su autor en el prefacio al texto<sup>631</sup>. En el poema de Paz, la relevancia espacial viene dada por el influjo oriental que el poema incorpora. Así como la lectura es para Paz un ejercicio espiritual, con *Blanco* el poema se convierte en un instrumento de contemplación encaminado al logro de una iluminación. *Blanco*, por su genuino formato, establece idealmente su disposición tipográfica a la manera de un *mandala*, término que en sánscrito significa literalmente «círculo», «lo que rodea», y que consiste en un diagrama simbólico de forma circular, generalmente dividido en cuatro partes, cuyo uso como instrumento de meditación está muy extendido tanto en la India como, especialmente, en el Tibet<sup>632</sup>. El centro del mandala es el punto que simboliza la realización consumada del estado de iluminación, generalmente ocupado por la efigie de la divinidad (Shiva, Shakti, Buda...) <sup>633</sup>.

La estructura circular vuelve de nuevo, pues, a estar presente en la base de un poema largo de Paz, mas de forma harto distinta a como esta aparecía en *Piedra de sol*. El propio poeta ha querido marcar la diferencia en distintas reflexiones a propósito de *Blanco*: si en *Piedra de sol* la circularidad era *temporal* y resultaba del decurso de la propia lectura del texto, *Blanco* quiere ser una exploración del *espacio*. La circularidad deviene *simultánea*, debe captarse en el propio despliegue físico del poema: «el espacio fluye, engendra un texto, lo disipa –transcurre como si fuese tiempo» (OC, VII: 498).

*Blanco* se ofrece, no obstante, como la cristalización de un tránsito. El propio autor ha definido este tránsito como un recorrido «de lo *en blanco* (lo no escrito, el silencio antes del habla) a lo *blanco* (el silencio después del habla)» (*Solo a dos voces*, VIII: 1433), a lo que hay que sumar la disposición esencialmente concéntrica del poema como *mandala*: merodeo en torno a un centro que se anhela alcanzar; *blanco*, pues,

---

<sup>630</sup> Ulacia, op. cit., p. 315.

<sup>631</sup> Mallarmé, *Œuvres Complètes*, ed. cit., p. 455.

<sup>632</sup> Cfr. Eliade, *Le yoga. Immortalité et liberté*, ed. cit., p. 221-229, y Jung, *Psychologie et alchimie*, ed. cit., p.125-134.

<sup>633</sup> Cfr. Jung, op. cit., p. 129.

hacia el que la experiencia verbal señala<sup>634</sup>.

La estructura cuaternaria de los *mandalas* se proyecta asimismo en el poema: cuatro colores (amarillo, rojo, verde y azul) desde el blanco previo de la palabra al blanco posterior a la palabra; los cuatro elementos tradicionales; cuatro variaciones sobre la sensación, la percepción, la imaginación y el entendimiento<sup>635</sup>.

Las citas que encabezan el poema son igualmente elocuentes respecto de las esferas religioso-poéticas que *Blanco* intenta conciliar: el *Hevajra Tantra*, obra esencial de la literatura tántrica y el *Un coup de dés* de Mallarmé.

Con respecto a la cita del *Hevajra Tantra*, «By passion the world is bound, by passion too it is released», muestra la esencial vocación erótica que recorre el poema. No hay que olvidar que la imagen del *mandala* que inspira la estructura del poema era también interpretada como la proyección simbólica del cuerpo como microcosmos<sup>636</sup>. En este sentido, su propio autor ha definido *Blanco* como un «cuerpo verbal»<sup>637</sup>, constituido por las relaciones analógicas de la mujer, la palabra y el mundo: exploración de un cuerpo que se transforma en mundo y cuya materia es, en última instancia, palabra que se disipa al ser pronunciada.

La cita de Mallarmé, «avec ce seul objet dont le Néant s'honore», proviene de su célebre «sonnet en -yx», poema comentado en la primera parte de este trabajo, que se constituye en alegoría de sí mismo en la tentativa de ofrecer una representación del universo a través de su disposición verbal; el soneto extrae parte de su fuerza de la invención de una palabra, «ptyx», necesaria a efectos de la rima y que simboliza el poder genésico de la palabra poética para reapropiarse de su ámbito de creación frente a la nada que constituye el trasfondo abismático de todo lo real; palabra que se define como «*aboli bibelot d'inanité sonore*», nombre vacío de sustancia que no designa sino a su propia manifestación sonora. El soneto de Mallarmé convierte al lenguaje en referente de sí mismo: resplandor de su presencia inane sobre el abismo sin

---

<sup>634</sup> Por su peculiar formato, compuesto por una sola tira de papel extensible y distribuido gráficamente en tres columnas, cinco tipos y dos colores (negro y rojo), el poema venía, desde su primera edición, acompañado de una nota redactada por el propio poeta en la cual se explicaban las diversas posibilidades de lectura, constituyéndose así en *opera aperta*, propuesta al lector como un poema estructuralmente solícito a su colaboración creadora. Enrico Mario Santí ha estudiado en detalle la poética de la *opera aperta* en «Blanco» y las implicaciones de los diversos itinerarios de lectura, op. cit., p. 332-339.

<sup>635</sup> Joseph A. Feustle ha estudiado un aspecto apenas mencionado con respecto al poema: el estrato precolombino que puede explorarse «en el empleo consciente de los colores simbólicos y secundarios de los antiguos mexicanos». («Blanco: una génesis poética de tres culturas», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Octavio Paz*, n° 343-344-345 (1979), p.455-483, p. 469)

<sup>636</sup> Cfr. Eliade, op. cit., p. 227.

<sup>637</sup> «Cuatro o cinco puntos cardinales», entrevista de Roberto González Echevarría y Emir Rodríguez Monegal, OC, VIII: 463.

fundamento. *Reapropiación de la palabra*, dijimos más arriba, después de la radical ascesis de la nada y cuando el lenguaje poético no pretende ya ningún absoluto, sino tan sólo su propia afirmación como misterio inagotable del advenir de su emergencia creadora<sup>638</sup>.

Como ya señalamos, el centro de un mandala tibetano es el lugar ocupado por la divinidad. El *centro* del poema de Paz, no obstante, no esconde la presencia de ningún dios. Es un centro que ostenta simplemente un espacio blanco, término primero y final de la palabra. La interpretación que de dicho color realiza el shivaísmo resulta a este respecto reveladora. En el *Shiva Mahima* puede leerse: «Le blanc existe avant et après toutes les autres couleurs. Ce en quoi toute couleur existe potentiellement peut être appelé blanc. Ceci est la nature du divin»<sup>639</sup>. El blanco es el color potencial por excelencia y por ello mismo el color de lo divino.

El poema de Paz enlaza con esta concepción de un centro infinitamente potencial: la disipación de la palabra está siempre concebida como un proceso continuo, inacabable e inacabado, como ya establecimos. El proceso de originación verbal de la realidad que vimos levantarse de aquella «hoja en blanco» que aguardaba como un «mundo por poblar» en el poema «El sitiado» de *¿Águila o sol?*, se consuma ahora, después de la experiencia oriental de su autor, en el movimiento de su disipación.

El poema, ciertamente, comienza con un acto germinativo de la propia palabra desde los tanteos previos a su definitiva emisión («*la palabra en la punta de la lengua*», B: 501) a su entero aparecer como *flor verbal* que remite a esa «fleur absente de tous bouquets» a la que se refiere Mallarmé en *Divagations* para explicar su comprensión de la poesía<sup>640</sup>; *flor pronunciada*, diríamos, y cuya naturaleza es sonora, sostenida como *ficción*, término a su vez, como ya hicimos notar, fuertemente mallarmeano:

*En la palma de una mano*  
*ficticia,*  
*flor*  
*ni vista ni pensada:*  
*oída,*  
*aparece*

<sup>638</sup> Para todo ello véase el contexto poético, 1.3.8. El simbolismo: la divinidad como «Soi» de Stephan Mallarmé.

<sup>639</sup> Cit. por Danielou, op. cit., 330-331.

<sup>640</sup> Cfr. el contexto poético de la primera parte de este trabajo, p. 78

*amarillo*  
*cáliz de consonantes y vocales*  
*incendiadas. (B: 503)*

Hay, en verdad, en el inicio de *Blanco* una aproximación cercana a Mallarmé en su plasmación del advenimiento de la palabra poética. Así, la labor poética se figura bajo la forma de un descender a las profundidades, un subir y bajar una «*escalera de escapulario*», escalera «de mano –aclara el autor en nota– que pegada a la pared en los pozos de las minas» (Notas a B: 1419). La referencia al movimiento de descenso nos lleva de nuevo a Mallarmé. Se trata en definitiva del proceso «*creuser le vers*», como preconizaba el autor de *Igitur*, para experimentar la nada que subyace a la palabra, principio asimismo del valor inane y ambiguo de su presencia<sup>641</sup>. La relación con Mallarmé se deriva igualmente de la presencia de la lámpara que indica el insomne trabajo del poeta. En el poema «*Brise marine*», el proceso creador se produce en «*la clarté déserte de ma lampe / sur le vide papier que la blancheur défend*»<sup>642</sup>: la luz arrojada sobre el espacio *blanco* de la inminencia de la escritura pero asimismo de la impotencia creadora. Paz juega con referencias que acarreen dichos ecos:

*Sube y baja,*  
*escalera de escapulario,*  
*el lenguaje deshabitado.*  
*Bajo la piel de la penumbra*  
*late una lámpara. (B: 502)*

Dentro de la comprensión espacial del poema, se nos ofrece desde el principio la simultaneidad de una vertiente del texto que habla de la génesis / disipación del lenguaje en la columna central y de otra vertiente abiertamente erótica en las columnas laterales, en la cual el lenguaje es ámbito de irradiación analógica entre los cuatro elementos y el cuerpo de la mujer: la analogía se produce simultáneamente confrontada a su impermanencia.

En el principio del texto asistimos a un proceso de ascesis paralelo al desplegado en los poemas de *¿Águila o sol?*: experiencia de la esterilidad que se rompe con el

---

<sup>641</sup> Contexto poético, p. 107.

<sup>642</sup> Mallarmé, *Œuvres complètes*, ed. cit., 1951, p. 38.



brotar de una palabra que carece, no obstante, del espectacular relumbre de los astros de Mallarmé o de las constelaciones verbales que habitan sus poemas. Se trata de un girasol de «*luz carbonizada*» (B: 503): si en *Solo a dos voces*, «*decir es penitencia de palabras*» el acto de germinación de la palabra en *Blanco* aparece también influido por la adversidad que el tiempo histórico, el «río de historias» y la «ceñuda peña de los siglos» (B: 506), opone a la palabra poética y a sus afanes renovadores. La violencia que la palabra debe desencadenar para alzarse y surgir recuerda a ciertos pasajes de *¿Águila o sol?*, aun sin el componente subversivo antisocial. Violencia, esta vez, análoga a la de un rito de propiciación de la lluvia: «*Te golpeo cielo, / tierra, te golpeo*» (B: 509). Atravesada la sequedad desértica de la paramera abrasada, la palabra finalmente accede a su nacimiento vegetal: «*tus semillas estallan, verdea la palabra*» (B: 509).

El surgir de la palabra se representa como un proceso guiado por un violento impulso dirigido hacia el anhelado blanco, una «*peregrinación hacia las claridades*» (B: 511) a través de la cual la insustancialidad de la palabra, su disiparse, se hace corresponder con una indagación de las facultades que nos relacionan con el mundo: sensación, percepción, imaginación y entendimiento. ¿En qué medida las imágenes que recibimos y que elaboramos de nuestro entorno son verdaderamente *reales*? El poema explora, desde una sensibilidad netamente oriental –y más en concreto budista– el contenido de realidad que contienen las vías de comunicación que nos unen con el mundo. La impermanencia de todos nuestros contactos con lo que nos rodea se hace entonces evidente. El pensamiento se convierte en un «*traslumbramiento*»<sup>643</sup> a través del cual se anula en la visión y la visión se desvanece en «*el resplandor de lo vacío*»:

*Un archipiélago de signos.*

*Aerofanía,*

*boca de verdades,*

*claridad que se anula en una sílaba*

*diáfana como el silencio:*

---

<sup>643</sup> Enrico Mario Santí analiza el neologismo *traslumbramiento*, resultado de la unión de la partícula tras-, con el sentido de atravesar, y alumbrar (de *lumbre*, fuego), refiriendo a cómo esta forma verbal contiene «una connotación física, a diferencia de iluminar, que tiene un significado espiritual o moral». (op., cit, p. 353). No obstante podríamos añadir uno más a los sentidos destacados por Santí en relación con el génesis de la palabra: el de alumbramiento como *parto* o acto de *dar a luz*. El advenimiento de la palabra atraviesa al sujeto poético o se produce como un nacer *a través* que cuestiona su propia intervención o la sitúa en un segundo plano con relación a la propia corriente del lenguaje. Un alumbrar pensamientos, visiones, signos, a través de un sujeto que es a su vez un resultado o creación de todo ello, como veremos.

*no pienso, veo*  
                    *–no lo que pienso,*  
*la cara en blanco del olvido,*  
*el resplandor de lo vacío. (B: 511-512)*

A través de la crítica de la conciencia poética, los términos real e irreal comienzan a mezclarse y confundirse. En *Blanco*, el lenguaje mismo experimenta y vive, como único protagonista que integra en sí conciencia, mundo y cuerpo, dicha confusión. En su propia impermanencia, es la impermanencia misma de la *realidad / irrealidad* la que se expresa. Entre el sí y el no, entre la realidad y la irrealidad, el lenguaje se desenvuelve a la manera de una *aerofanía* en cuyo desvanecimiento logramos vislumbrar la *transparencia* y a su través, el propio mundo entre lo real y lo irreal, entre su ser y su inexorable condición impermanente. Lenguaje y realidad muestran el hueco inmenso que los separa y la vacuidad común que los une:

*Si el mundo es real*  
                    *la palabra es irreal*  
*Si es real la palabra*  
                    *el mundo*  
*es la grieta el resplandor el remolino*  
*No*  
*las desapariciones y las apariciones*  
                                    *Si*  
*el árbol de los nombres*  
                                    *Real irreal*  
*son palabras*  
                    *aire son nada (B: 519-520)*

La palabra poética se representa en *Blanco* como vía ella misma hacia su propia disipación desde un *blanco* inicial hasta un *blanco* final. Hay, pues, un camino por recorrer a lo largo del cual el tiempo se espacializa y el espacio se hace tiempo de la lectura. Desde su génesis, la palabra se dirige y aboca a un ámbito inexpresable. Pero lo interesante es que ese blanco o vacío alcanzable no admite ser ocupado pues se revela en todo *lo ocupante*, instilado en cada desvanecimiento verbal. El blanco no es exactamente un lugar *más allá* del lenguaje, sino que ese más allá vacío surge *de y en* el

lenguaje. Por ello, hacia el final del poema leemos: «*Callar es un tejido de lenguaje*» (B: 519). Esta subversión topológico-metafísica convierte en experiencia el hecho de que el lenguaje no pretende quedar sobre el papel como demarcación de una escritura absoluta e imborrable, pero tampoco deshacerse traslaticiamamente como paso a un definitivo *trascendens*, pues su cuerpo descifrado-leído es la *presencia* necesaria y material para que la transparencia final («*la transparencia es todo lo que queda*», B: 508) se manifieste y sea igualmente *presente*. Así pues, podríamos definir *Blanco* como la realización verbal más sofisticada de la equivalencia *madhyamica* entre *samsara* y *nirvana*, o el eje en el cual el *advenimiento* de la palabra es directamente un tejido o texto de su silencio.

*Blanco*, como espacio vacío de dioses, hace posible un ámbito que se cimenta solamente sobre *aerofanías*, apariciones de materia sonora, mostrando cómo el lenguaje poético, para su autor, no pretende tanto *decir* el mundo sino *realizar* su esencial indecibilidad: la impermanencia de las realidades nombradas elimina la posibilidad de todo nombrar definitivo. Experimentada desde su vacuidad, toda realidad es inexpresable, todo nombre un encuentro provisional. El lenguaje, en su tránsito hacia el silencio, muestra dicha inexpresabilidad, que es condición asimismo de la vivacidad que se desea realizar poéticamente. El silencio al que se abre el lenguaje de *Blanco* es el resultado de un acercamiento máximo de la palabra al estado de vacuidad que para el poeta determina cada presencia de lo real.

Pese a dicha insustancialidad e impermanencia de lo real, nada más lejos de la destructiva transcendencia que caracterizaba a la divinidad de los poemas de *Calamidades y milagros*. *Blanco* es un poema erótico y ello define la principal diferencia que cabe establecer en su diálogo con *Un coup de dés*. La negación que Paz aprende del budismo, ya lo indicamos, es un regreso a la *presencia* desde la perspectiva de una *vacuidad* que confunde su nombre con el de *vivacidad*: instante que, como en el encuentro erótico, recorre los cuerpos para desvanecerse. Cuerpo de la palabra, cuerpo del mundo y cuerpo de la mujer se relacionan por su común condición impermanente: «*tu cuerpo son los cuerpos del instante es cuerpo el tiempo el mundo / pensado soñado encarnado visto tocado desvanecido*» (B: 514). La reflexión sobre la palabra se convierte en una reflexión sobre el cuerpo, pues el propio poema constituye un cuerpo respirado, encarnado / desencarnado en la lectura. Esta identidad palabra-cuerpo, que recorrerá, como veremos, el itinerario poético de José Ángel Valente, constituye uno de los nexos de unión entre ambos poetas. La palabra como *aerofanía* se corresponde con

los valores simbólicos del *aliento* en la poesía del español: materia sonora que se hace encarnación de lo real.

El vínculo de *Blanco* con *Un coup de dés* se produce a través de su común condición de poema crítico; su distancia se define asimismo por el alcance que esta crítica despliega. Paz define *Un coup de dés* como «poema crítico» en la medida en que es un texto que «contiene su propia negación» y «hace de esa negación el punto de partida del canto»: es un intento fracasado de «identificación del lenguaje con lo absoluto» (AL, I: 329). *Blanco*, sin embargo, surge como un poema crítico que pretende acabar con el orden dialéctico en el que la propia crítica encuentra su sentido: la pretensión poético-metafísica hacia el absoluto es tan vacía como el lenguaje mismo en su (des)-aparecer. La revelación poética de Paz lleva de lo mismo a *lo mismo como otro*, desde una equiparación de lenguaje y presencia por su común condición impermanente.

La pretensión fracasada de realizar un poema cuya forma sea absoluta en la medida en que logre anular su condición contingente guía *Un coup de dés*. El Paz de *Blanco* no busca en la palabra la trasposición de la realidad en una «notion pure» propia de la sola palabra poética. Víctor Sosa ha afirmado que, en *Blanco*, Paz funde «la disolvencia del mundo mallarmeano con la insustancialidad budista»<sup>644</sup>. Pensamos sin embargo, que si la crisis de un fundamento ontoteológico se produce en ambos poetas como una de las experiencias centrales de la Modernidad, la diferencia que media entre sus obras se basa en la distinta consideración de la palabra que se deriva de esa crisis y en cómo se manifiesta poéticamente. El modelo metafórico elegido por Mallarmé, tanto en su «soneto en -ix» como en *Un coup de dés* es la constelación: la escritura fija de las estrellas cuya forma total es imposible contemplar rige la azarosa escritura humana en busca de «*quelque point dernier qui le sacre*» que sólo la recepción del lector logrará, en la medida en que fija un sentido al texto y detiene su deriva. El modelo metafórico de *Blanco*, por el contrario, es la *aerofanía*: la palabra hecha aire, disuelta, recorrida por su propio desvanecimiento puesto en acto en la lectura.

Otro punto en el cual *Blanco* expresa nuevamente, desde parámetros orientales, la crítica de *Un coup de dés* reside en la noción de sujeto poético. En ambos poemas el verdadero protagonista es el lenguaje. *Blanco* reflexiona sobre la relación entre el lenguaje y el sujeto en el intento de romper con una comprensión antropocéntrica de lo

---

<sup>644</sup> Víctor Sosa, *El oriente en la poesía de Octavio Paz*, Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 2000, p. 82.

real, en la cual la palabra se hace adventicia con respecto al sujeto mismo y este último, un efecto más de la corriente lingüística. Ya nos referimos en la primera parte de este trabajo al idealismo romántico a través del concepto de *egoidad originaria* que pretendimos ilustrar en el pensamiento poético de Novalis: consideración de toda identidad singular del poeta como fragmento de una totalidad inabarcable con la que ansía armonizarse a través de su voluntad creadora<sup>645</sup>. Dicha voluntad creadora irradiaba siempre del sujeto poético, instancia por medio de la cual el mundo se transfigura y espiritualiza, como así sucedía igualmente en la poesía de Juan Ramón Jiménez<sup>646</sup>. Ello conducía, en último término, a una concepción interior de la divinidad como fondo del proceso artístico.

Frente a esta visión idealista y antropocéntrica, *Blanco* nos ofrece una imagen un tanto matizada. Bien es cierto que si en la poesía de Paz lo divino ha pasado a comprenderse, como ya hemos expuesto, a la manera de un estado de lo real, subyace una noción del arte como proceso o vía hacia dicho estado de reconciliación análoga al del idealismo romántico. Sin embargo, *Blanco* trastoca la concepción central del sujeto poético como voluntad creadora. El sujeto, el yo, la conciencia resultan, a su vez, *creados* por su propia creación. Recibir el mundo a través de los sentidos es ya crearlo al tiempo que *ser creado* por las mismas percepciones que de él se reciben:

*es mi creación esto que veo*  
*la percepción es concepción*  
*agua de pensamientos*  
*soy la creación de lo que veo* (B: 508)

De «*es mi creación esto que veo*» a «*soy la creación de lo que veo*» hemos pasado a una modificación esencial de las bases del idealismo poético: del sujeto *creador* al sujeto *creado* como una suma recibida de percepciones externas. Tanto Rilke como Juan Ramón consideran necesaria la existencia de la conciencia artística para que las cosas lleguen plenamente a existir en todo su esplendor: labor espiritualizadora del arte en su concepción como proceso hacia lo divino. Paz mantiene la relación pero invierte los términos: el sujeto es una creación de las cosas, una unificación ficticia de percepciones heteróclitas. Así como para el budismo Mahayana, el ego no es sino un

<sup>645</sup> Cfr. Contexto poético, 1.3.6. La ruptura romántica: la divinidad como palabra creadora.

<sup>646</sup> Vid. *supra*, p. 121.

En efecto, el budismo sostiene una visión de la realidad en la que, disipado el sujeto, todas las cosas forman parte de la misma «originación recíprocamente condicionada» o *pratityasamutpada*, ley general de la impermanencia de todo lo existente donde no se considera una dignidad particular para el hombre<sup>648</sup>. Blanco cuestiona tanto la realidad del sujeto como la de sus percepciones. Lo único que otorga realidad a la conciencia del poeta es la irrealidad que recorre y constituye al mundo que está frente a él: «*la irrealidad de lo mirado / da realidad a la mirada*» (B: 515).

*El espíritu*  
*es una invención del cuerpo*  
*El cuerpo*  
*es una invención del espíritu*  
*El mundo*  
*es una invención del espíritu*  
*No* *Si*  
*irrealidad de lo mirado*  
*la transparencia es todo lo que queda* (B: 521)

<sup>648</sup> Pánikkar, *El silencio del Buda*, ed. cit., p. 120-121.

Mortalidad y palabra constituyen para el autor de *Blanco* formas de esa transparencia que el lenguaje poético desea encarnar representando el acto de su disolución. La transparencia es el horizonte último hacia el cual el lenguaje busca dejar de ser un conjunto de signos convencionales que estructuran la realidad de un sujeto para, disipándose, realizar el destino de desnudez metafísica e impermanencia que cada presencia y cada nombre ostentan<sup>649</sup>.

#### 2.1.4.6. El mono gramático: lenguaje e imposibilidad

En *El mono gramático*, Paz prosigue explorando estos territorios del acallamiento de la palabra. El libro es así, a juicio de su autor, «otra versión de *Blanco*»<sup>650</sup> a la cual se accede a través del intento de ofrecer un aproximación más especulativa al proceso creador de la poesía. La metáfora que partiendo de este tema da origen a *El mono gramático* es también espacial: la escritura como un camino imaginario que al ser leído se disuelve<sup>651</sup>. Camino también real, que alude a un lugar físico concreto: el camino de Galta, pequeña localidad de Rajastán, en India. El título del libro alude asimismo al dios mono Hanuman, personaje del Ramáyana, poeta y autor de la gramática, «versión india –indica el propio Paz– del espíritu santo»<sup>652</sup> por su calidad de mensajero divino.

La inclinación por Oriente no sólo se hece notar en la ambientación y en el título: como en *Blanco*, cierta sensibilidad budista reside en el fondo de la experiencia del lenguaje que guía esta obra<sup>653</sup>. A ello hay que sumar otra influencia que también lo habita: las reflexiones filosóficas de Ludwig Wittgenstein. Es preciso considerar que *El*

---

<sup>649</sup> Xirau ha escrito que «*Blanco* es fundamento verbal –real y verbal– del mundo», *Poesía y conocimiento*, ed. cit., p. 123). En nuestra lectura hemos pretendido exponer cómo el poema, acorde con la sensibilidad budista que exhibe, sería más bien una manifestación del carácter ilusorio de todo fundamento y una vía que lleva hacia su prescindencia.

<sup>650</sup> Entrevista de Rita Guibert, Churchill College, Cambridge, Inglaterra, 30 de septiembre al 4 de octubre de 1970, OC, VIII: 1097.

<sup>651</sup> El propio Paz aclara en nota que «*El mono gramático* fue escrito para Les Sentiers de la Création, colección de Albert Skira y Gaëtan Picon y la idea inicial fue escribir un texto que fuese efectivamente un camino y que pudiese ser leído (recorrido) como tal» (Notas a MG: 1421).

<sup>652</sup> OC, VIII: 1097.

<sup>653</sup> Otra fuente esencial de influencia procede de la corriente francesa *Tel Quel* y su noción de escritura. Cfr. Eduardo Becerra, «El mono gramático: convocar una ausencia, interrogar un vacío», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 525 (1994), p. 33-44. Sin embargo consideramos que, pese a compartir planteamientos con el pensamiento francés de ese período acerca de la condición eminentemente lingüística de la realidad, Paz lleva su reflexión metapoética mucho más lejos, apoyándose más en la crítica ontológica del budismo y el pensamiento de Wittgenstein.

*mono gramático* fue escrito durante una estancia de Paz en Cambridge University, donde impartió clases el célebre autor del *Tractatus logico-philosophicus*<sup>654</sup>.

¿En qué medida influye la obra de Wittgenstein en el libro de Paz y cómo se cohesiona dicha influencia con el pensamiento budista? Si el budismo es una sabiduría que radica en una experiencia última de la realidad cuya naturaleza es apofática y sólo puede ser expresada por medio del silencio, la filosofía de Wittgenstein, en lo que se refiere fundamentalmente al *Tractatus*, es un esclarecimiento de los límites del ámbito de lo expresable por el lenguaje. Lo que podemos expresar *con sentido* a propósito del mundo deja a un lado la metafísica, la religión, la ética o la estética: «de lo que no se puede hablar, mejor es callar»<sup>655</sup>, reza la última de las proposiciones del *Tractatus*. Por lo cual, y determinado el espacio lógico del lenguaje, sólo nos queda pasar de la palabra a la acción, del *decir* (*sagen*) al *mostrar* (*zeigen*), de la misma manera a como los principios elementales de la lógica no pueden ser expresados o dichos (*sagen*) por el propio lenguaje sino tan sólo mostrados por él (*zeigen*) a través de su forma<sup>656</sup>.

Podríamos, pues, afirmar que la filosofía de Wittgenstein es una resolución *racional* del lenguaje, en la medida en que contribuye a aclarar los límites de lo decible, de la misma forma que el budismo es una resolución *suprarracional* del lenguaje: el silencio apofático del budismo es, más que un corolario del pensamiento, una experiencia de plenitud e iluminación cuyas implicaciones religiosas son innegables<sup>657</sup>.

Desde la poesía, *El mono gramático* somete a prueba al lenguaje y a sus contradicciones internas de modo en cierta medida análogo a como lo hace Wittgenstein en el *Tractatus*. El poeta examina la inevitable inclinación al extravío y la contradicción que ostenta el lenguaje poético a través de la frase «*la fijeza es siempre momentánea*»<sup>658</sup>, pues el lenguaje es en *El mono gramático* al mismo tiempo *vía* y *obstáculo* hacia la plena manifestación de lo real: «*Destejer el tejido verbal: la realidad*

---

<sup>654</sup> OC, VIII: 1097.

<sup>655</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Lógico-philosophicus*, ed. cit., Trad. de Luis M. Valdés Villanueva, p. 277.

<sup>656</sup> Vid. las proposiciones del *Tractatus*, 6. 522, 6. 53, op. cit., p. 275.

<sup>657</sup> Cfr. Raimon Panikkar, *El silencio del Buddha*, op. cit., p. 65-66. Arnau en su excelente ensayo sobre Nagarjuna y el Madhyamika afirma que las técnicas dialécticas destinadas a la anulación de las extralimitaciones metafísicas del pensamiento no persiguen la vacuidad como una respuesta o significado referencial, sino que constituyen una suerte de «entrenamiento» para «librarse del pensamiento reificador»: es decir, no pretenden acceder a un corolario lógico, sino operar un cambio integral en la actitud vital del individuo. Los razonamientos de la *prasanga* han actuado sólo como una suerte de «farsa» para lograr este fin último (op. cit., p. 177 y 187).

<sup>658</sup> Miriam Najt ha realizado un estudio desde los estrictos cauces de la lógica formal de la frase «*La fijeza es siempre momentánea*»: «¿Una trampa formal?: *La fijeza es siempre momentánea*», *Cuadernos Hispanoamericanos, Homenaje a Octavio Paz*, nº 343-344-345 (1979), p. 111-121, p. 113.



*aparecerá*» (MG: 548). Una cita encubierta del *Tractatus*, que contrapone el *decir* con el *mostrar*, ilustra las reflexiones de Paz:

*Ciertas realidades no se pueden enunciar pero, cito de memoria, «son aquello que se muestra en el lenguaje sin que el lenguaje lo enuncie». Son aquello que el lenguaje no dice y así dice. (Aquello que se muestra en el lenguaje no es el silencio, que por definición no dice, ni aquello que diría el silencio si hablase, si dejase de ser silencio sino...) Aquello que se dice en el lenguaje sin que el lenguaje lo diga, es decir (¿es decir?): aquello que realmente se dice (aquello que entre una frase y otra, en esa grieta que no es silencio ni voz, aparece) es aquello que el lenguaje calla (la fijeza es siempre momentánea)* (MG: 548)

La cita incluida en este fragmento podría muy bien ser una paráfrasis de la proposición 6. 522 del *Tractatus*: «Existe en efecto lo inexpresable. Tal cosa resulta ella misma manifiesta; es lo místico»<sup>659</sup>. Lo místico para Wittgenstein es aquello que al no poder *decirse* puede sólo *mostrarse*. Porque, según otra proposición, «todo lo que puede formularse en palabras puede formularse claramente»<sup>660</sup>, lo místico no nos da información sobre estados de cosas, pues «lo místico no consiste en *cómo* es el mundo sino en *que sea*»<sup>661</sup> y esto último sólo puede ser mostrado. La poesía resulta para el autor de *El mono gramático* una extralimitación lógica del lenguaje cuya tentativa esencial es superar el decir como hecho representacional para devenir acto de mostración de «*aquello que el lenguaje calla*» (MG: 548). Lo que para el filósofo resultaría un uso indebido y abusivo del lenguaje representa para el poeta el horizonte que guía su impulso creador<sup>662</sup>. Ing principio negativo que posibilita la alteridad de la

<sup>659</sup> Wittgenstein, *Tractatus*, ed. cit., p. 275.

<sup>660</sup> Proposición 4.116, *Ibid.*, p. 162

<sup>661</sup> Proposición 6.44, *Ibid.*, p. 273

<sup>662</sup> Javier García Sánchez ha señalado la afinidad entre Wittgenstein y Paz en su artículo «Octavio Paz, Wittgenstein: la palabra silenciada», (*Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Octavio Paz*, nº 343-44-45 (1979), p. 43-63). El propósito que guía a ambos en sus respectivas búsquedas tendría una esencial relación de contigüidad: «La expedición poética de Paz versus lo absoluto es la cara contigua a la de Wittgenstein hacia lo oculto de las realidades a simple vista lógicas» (art. cit., p. 51). Al final de sus respectivas experiencias ambos llegan a un extremo que presenta asimismo analogías: «En el epílogo para el filósofo sólo queda la mudez más espectral. Su capacidad imaginativa sufre el colapso de la transmutación. Ambos, poeta y filósofo son arrastrados a la nebulosa oscuridad donde se oye sonido pero no palabras, el lugar donde las palabras se asesinan a sí mismas, donde se violan y busca inútilmente una lágrima que las compadezca» (*Ibidem*). Sin embargo, consideramos por nuestra parte que ni Wittgenstein ni Paz viven su encuentro con los límites del lenguaje como una «nebulosa oscuridad». Más bien, como una liberación: para Wittgenstein la filosofía es una terapia que lo cura de angustiarse con preguntas que no pueden jamás encontrar una respuesta fundamentadora; para Paz, el lenguaje se libera cuando deja de aspirar al sentido supremo de una gramática ontológica y se *reconcilia* así con la vacuidad de lo real

palabra constituye lo que

Desde el punto de vista de la lingüística fenomenológica, Domínguez Rey ha rescatado el término «grieta del lenguaje»<sup>663</sup>, expresión empleada de forma afín por Humboldt, Heidegger y Jaspers entre otros, para designar una característica del lenguaje semejante a la que Paz alude cuando refiere a «*esa grieta que no es silencio ni voz*». Una grieta inherente a la propia palabra y que «abisma el significante y deja el significado obtenido con deje de ausencia y lejanía»<sup>664</sup>. Lo que la exploración poética de la alteridad de la palabra que Paz lleva a cabo en *El mono gramático* estaría permitiendo sería la manifestación de lo que el citado filólogo llama «lo *infado* o resto mudo que queda latente y hace fluctuar a la palabra»<sup>665</sup>, es decir, de una ausencia que constituye el fondo creador e inagotable del lenguaje mismo en la medida en que este escapa siempre a su definitiva codificación, rompe el sistema cerrado de representaciones hacia el ámbito tensional de lo aún por nombrar.

Como en *Blanco*, entre el nombre y lo nombrado existe un hueco inmenso, una grieta: vacuidad que constituye la condición profunda de ambos y los deja sin fundamento, sometidos a su inevitable disipación instantánea. Pretender nombrar un árbol, uso en principio simple del lenguaje, se convierte en un imposible, pues «*el árbol está más allá de su nombre, realidad más allá de los signos puedo tocarla pero no puedo decirla, puedo incendiarla pero si la digo la disipo*» (MG: 565)

La única verdadera *trascendencia* reconocible en la poesía de Paz no resulta de la afirmación de ningún *otro mundo*: parte de la afirmación wittgensteniana de que «los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo» para realizarse como experiencia de un lenguaje que no quiere *decir*, darse como significación meramente representativa, sino mostrar *realizándose* en sí mismo la vivacidad-vacuidad de lo real. Para ello, debe volver inexpresable cada una de las realidades que componen esta única realidad fluctuante siempre entre su mismidad y su otredad, entre el ser y el no-ser. Es por tanto un trascender el lenguaje *desde el lenguaje* y un intento de realización del acto de ese mismo trascender.

El autor de *El mono gramático* afirma que «*las cosas se mueren para que nazcan los nombres*» (MG: 564) para reconocer, acto seguido, que esos nombres se disipan apenas pronunciados, se convierten en «*la configuración de la abolición de la*

---

haciéndose pura vivacidad.

<sup>663</sup> Domínguez Rey, *El drama del lenguaje*, ed. cit., p. 111.

<sup>664</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>665</sup> *Ibid.*, p. 325.

*presencia*», configuraciones formales que *muestran* –no *dicen*– a través de su propia disipación, la disipación de lo real desde su condición *vacía*. Un vacío que resulta, para Paz, totalmente identificable con la experiencia de la plenitud: «*aun el vacío y la misma privación son plenitud*» (MG: 564).

La vacuidad a la que el poeta se refiere no se aparta, como ya consideramos, de la presencia, sino que constituye su más propia condición: plenitud y disipación del instante se copertenecen. De nuevo, como en *Blanco*, el erotismo aparece, merced al vínculo analógico trazado entre palabra y cuerpo, como una experiencia central de dicha copertenencia. El cuerpo se convierte en signo y el signo se disipa en «*la percepción de una sensación que se disipa, millones de cuerpos en cada vibración, millones de universos en cada cuerpo*» (MG: 573).

El lenguaje, como el propio dios Hanuman, es un mediador entre la conciencia y el mundo, pero un mediador que, a través de la poesía, se transforma, pues es «*lenguaje vuelto sobre sí mismo y que se devora y anula para que aparezca lo otro, lo sin medida, el basamento vertiginoso, el fundamento abismal de la medida. El reverso del lenguaje*». (MG: 603). La palabra poética es así un continuo desmontaje de lo expresable en aras de lo inexpressable, de aquello que está *más allá* del sentido convencional del lenguaje. No pretende apuntalar un sentido sino deshacerlo. No intenta decir cómo es el mundo sino mostrarlo en su aparecer / desaparecer. El acto del nombrar poético es, paradójicamente, una inversión de dicho acto, un *desnombrar* por medio del cual la realidad accede a su verdadera presencia:

*El poeta no es el que nombra las cosas, sino el que disuelve sus nombres, el que descubre que las cosas no tienen nombre y que los nombres con que las llamamos no son suyos. La crítica del paraíso se llama lenguaje: abolición de los nombres propios; la crítica del lenguaje se llama poesía: los nombres se adelgazan hasta la transparencia, la evaporación. En primer caso el mundo se vuelve lenguaje; en el segundo, el lenguaje se convierte en mundo. Gracias al poeta el mundo se queda sin nombres. Entonces, por un instante, podemos verlo tal cual es –en azul adorable. Y esa visión nos abate, nos enloquece; si las cosas son pero no tienen nombre: sobre la tierra no hay medida alguna.* (MG: 593-594)

La poesía será por tanto la vía que aproxima, desnombrando la realidad, a una *transparencia* que permite ver esa realidad sin medida que se abre más allá de los

nombres. En este punto, *El mono gramático* recupera la crítica del cristianismo a través de la crítica a la noción de *paraíso*:

*Todos merecen (merecemos) un nombre propio y nadie lo tiene. Nadie lo tendrá y nadie lo ha tenido. Esta es nuestra verdadera condenación, la nuestra y la del mundo. Y en esto consiste lo que llaman los cristianos el estado de “naturaleza caída”. El paraíso está regido por una gramática ontológica: las cosas y los seres son sus nombres y cada nombre es propio. La arboleda no es única puesto que tiene un nombre común (es naturaleza caída), pero es única puesto que ningún nombre es verdaderamente suyo (es naturaleza inocente). Esta contradicción desafía al cristianismo y hace añicos su lógica. (MG: 593)*

Como ya intentamos mostrar en nuestras apreciaciones en torno a la respuesta dada al mito judeocristiano de la caída por los poemas de *Libertad bajo palabra*, Paz critica toda concepción trasmundana o escatológica del paraíso. El paraíso, como espacio originario o escatológico de salvación, aparece subvertido en la poesía del mexicano: ofrecido en el seno del instante poético, al alcance del hombre en la experiencia inmediata del mundo. La naturaleza *caída* se vuelve, por ello mismo, *inocente*, en la medida en que la palabra poética le devuelve su esencial *innominalidad*: realidad aún no nombrada o siempre por nombrar, pues ninguna esencia o nombre definitivo le corresponde. No existe, pues, una gramática ontológica: la aspiración de la palabra a ser la realidad se produce fuera de los cauces de cualquier ontología, pues encuentra sólo la experiencia de la vacuidad *en y desde* el lenguaje. La pretensión de contemplar la realidad desnuda de su mediación lingüística lleva a escenificar la disolución del propio lenguaje, a insistir en su perpetuo disiparse sin fundamento. Como ha señalado Domínguez Rey desde el punto de vista de una lingüística fenomenológica, «el nombre nunca abarca totalmente lo designado»<sup>666</sup>. Paz trata de mostrar el margen de realidad que se sustrae al acto nominativo. Dicho margen del lenguaje pertenece al lenguaje mismo, es proyectado por él en la crisis de toda gramática ontológica; permite la perpetua vivacidad de la experiencia poética, en la medida en que constituye la condición de su inacabamiento y la posibilidad de su continua renovación.

*El mono gramático* lleva hasta las últimas consecuencias esta trayectoria hacia el acallamiento y aspira a mostrarnos a qué orden de trascendencia se accede por

---

<sup>666</sup> Domínguez Rey, *El drama del lenguaje*, ed. cit., p. 71.

medio del *desnombrar* propio de la palabra poética. Esta realidad más allá de los nombres o detrás del lenguaje, «visible sólo por la anulación del lenguaje en que consiste la operación poética» es un impulso que el lenguaje poético no puede abandonar, pues «sin la visión de esa realidad ni el hombre es hombre ni el lenguaje es lenguaje». El lenguaje no puede suprimirla asentándose como un seguro sistema de estructuras semánticas. Al mismo tiempo constituye la sola verdadera trascendencia que acontece en el lenguaje y desde el lenguaje. Por ello, «La poesía nos alimenta y nos aniquila, nos da la palabra y nos condena al silencio». (MG: 602)

De la misma forma que Paz subvierte la noción de paraíso, niega la existencia de una «palabra original». Cada palabra es «una metáfora de otra y así sucesivamente». La transparencia que procura el lenguaje poético es un estado del lenguaje en el que «el haz es el envés» (B: 551). Ya comentamos más arriba cómo Paz, en el poema «Fábula» de *Semillas para un himno*, consideraba el lenguaje como un conjunto de fragmentos provenientes de una única palabra solar, «inmensa y sin revés»; «fragmentos que nunca se unirán», escribía el poeta, consciente de que la absoluta recomposición de la totalidad le está vedada al lenguaje humano. La aspiración a la recomposición de un estado de unidad primordial prosigue, con todo, en el poeta aun a sabiendas de que el lenguaje es una abismática sucesión de traducciones sin origen o fin preciso. Si esa palabra original *no existe*, el ansia de totalidad continúa pero no como anhelo metafísico sino desde una lúcida prescindencia de aspiraciones al absoluto, tan sólo como un impulso instantáneo de la palabra poética en la que ésta escenifica su propio acallamiento, figura el tránsito hacia su disipación haciéndose así *transparente*, palabra sin haz ni envés. Por otro lado, en *El mono gramático* la negación de un origen primordial abre la posibilidad, como sucedía en los poemas de *Libertad bajo palabra*, de comprender la poesía como continua originación creadora de la realidad. En la ausencia de toda estructura escatológica, la realidad carece de *telos*, tal como se concibe en la experiencia budista la identidad *samsara-nirvana*: «No hay fin, todo ha sido un perpetuo recomenzar» (MG: 603).

*El mono gramático* se nos ofrece también como una dialéctica entre dos principios, «Reconciliación» y «Liberación», que viene a mediar en el conflicto entre las dos posibles concepciones de la Totalidad que ya encontrábamos opuestas en *Piedra de sol*: la Totalidad como *unidad* absoluta o como *pluralidad*. En *El mono gramático* Paz opta por un sentido del equilibrio entre ambas nociones que debe no poco a la filosofía oriental:

*Reconciliación une lo que fue separado, hace conjunción de la escisión, junta a los dispersos: volvemos al todo y así regresamos a nuestro lugar. Fin del exilio. Liberación abre otra perspectiva: ruptura de los vínculos y ligamentos, soberanía del albedrío [...] Al comienzo no había Uno: jefe, dios, yo; por eso, la revolución es el fin del Uno y de la unidad indistinta, el comienzo (recomienzo) de la variedad y sus rimas, sus aliteraciones y composiciones. (MG: 585-586)*

Entre «Reconciliación» y «Liberación», *Unidad y Pluralidad*, la palabra poética actúa de mediadora, sutura y desgarrador al mismo tiempo, desde la totalidad instantánea que la poesía intenta cristalizar a la disgregación y disipación de sus fragmentos. Este *doble latido* de la palabra poética resuelve y cierra el recorrido oriental de la obra de Paz en la medida en que muestra la absoluta reconciliación con la vacuidad que constituye la experiencia de lo real al tiempo que acepta plenamente la carencia de una recomposición final, de un todo último que viniese a ocupar el vacío. La palabra poética nos libera de dicha condición con su presencia y desde su disipación nos reconcilia de nuevo con ella.

*El mono gramático* nos lleva asimismo a proponer un paralelo con el *Primero sueño* de Juana de Asbaje a la busca de analogías y divergencias reveladoras para el tema que nos ocupa. ¿En qué medida la condición especulativa de ambos poemas, concebidos desde una inquietud común por los límites de lo conocible, relaciona y aleja sus poéticas desde la perspectiva de la crisis de la divinidad? Paz radicó el poema de Juana de Asbaje en los orígenes de la Modernidad poética en América Latina. La obra del mexicano, sin embargo, constituye el límite último de dicha Modernidad, como veremos.

El tema de *Primero sueño* es un recorrido especulativo en busca de un absoluto, un dios onto-teológico razón y fundamento último de la realidad, y es también la experiencia del fracaso de dicha tentativa: la aspiración a «la causa primera» se ve frustrada porque los esquemas de conocimiento propios del ámbito de la escolástica ya no sirven frente a la infinitud del universo que la nueva ciencia perfila. El dios que aseguraba el fundamento de un sistema cerrado y comprensible queda perdido en el nuevo espacio infinito.

En *El mono gramático* la diferencia con respecto a *Primero sueño* se deriva, en primer lugar, de la naturaleza de la especulación que el poema despliega. No se trata,

como en Juana de Asbaje, de resolver la relación conflictiva entre un modelo epistemológico y la realidad sino de cuestionar al origen de todo modelo de conocimiento: el lenguaje. Para Juana de Asbaje el *logos* debe adecuarse epistemológicamente al mundo. Para Paz el mundo se ha vuelto un sistema de relaciones lingüísticas y su poesía, en el extremo último de la Modernidad, se define precisamente como una autorreflexión del lenguaje.

Juana de Asbaje busca un conocimiento de Dios como absoluto ontoteológico, fundamento asegurador de la verdad científico-metafísica. Paz elimina a Dios y sus absolutos metafísicos: su poesía es una reconciliación con la negación de un fundamento, brillo instantáneo de la vacuidad-vivacidad que anula las búsquedas. Por ello el camino-escritura que emprende Paz no lleva a ninguna parte: «*en lugar de avanzar el texto giraba en sí mismo*» (MG: 615) escribe el poeta en la última página de *El mono gramático*.

El símbolo mayor del poema de Juana de Asbaje es la caída de Ícaro: el conocimiento como transgresión; el canto como rebeldía contra el imposible. En *El mono gramático* la *liberación* transgresora que se afirma como plenitud en el instante se equilibra con la *reconciliación* que revela siempre la vacuidad del mismo instante desvanecido.

Estas relaciones unen y separan a la poeta mexicana y a Paz desde la perspectiva de la crisis de la divinidad. Tanto su experiencia de la mística madhyamica como de la filosofía de Wittgenstein han contribuido a integrar en la poesía del mexicano la experiencia de la trascendencia en el acallamiento del lenguaje, como ámbito de la anulación del propio lenguaje, librado ya de aspiraciones a una gramática ontológica, reconciliado con la vacuidad que lo recorre y lo constituye.

#### **2.1.5. El dios sin nombre: de *Pasado en claro* a *Respuesta y reconciliación***

El último tramo de la poesía de Paz que hemos distinguido incluye *Vuelta* (1969-1975), *Pasado en claro* (1974), *Árbol adentro* (1976-1988) y los poemas reunidos entre 1989 y 1996, entre los cuales destaca la colección *Figuras y figuraciones*, en la cual el poeta acompaña con sus textos las fotografías de los objetos artísticos de su mujer Marie José Paz. Nos centraremos esencialmente en *Pasado en claro*, de 1974, porque es la última de sus obras en la que la relación entre lenguaje y divinidad se produce de forma explícita y central: *Pasado en claro* es el último de los

poemas de Paz en el cual la exploración radical del sentido de la palabra poética lleva aparejado esa suerte de éxtasis en el cual aparece la mención a la divinidad confundida con un estado de plenitud reconciliatoria. Representa asimismo el regreso de Paz al poema largo y una suerte de *summa* rememorativa de toda la trayectoria biográfico-poética de su autor. En él encontramos reflejados asimismo los hitos esenciales del itinerario que hemos intentado trazar y defender a lo largo de estas páginas y por ello le otorgamos este carácter en cierto modo concluyente.

El poema se estructura como un largo monólogo del poeta con su propia memoria que parte, igual que en *El mono gramático*, de una metáfora espacial: paseo por un jardín que se convierte en *sendero verbal* hacia el pasado más remoto, pues el recorrido se efectúa desde y por el lenguaje, por un «ahora» que es un «puente / tendido entre una letra y otra». (PC: 679). El autor de *El mono gramático*, como no podía ser de otra manera, resulta consciente de que todo sendero es en definitiva *lingüístico* para el poeta y se desvanece, por ello mismo, como el propio lenguaje.

En *Pasado en claro*, Paz recupera y lleva hasta su extremo toda la previa reflexión en torno a la crisis del sujeto poético que habíamos visto nacer en los poemas de *¿Águila o sol?* y proseguir posteriormente incorporando la influencia surrealista y budista hasta llegar a *Blanco* y a *El mono gramático*. Todo sujeto poseedor de lenguaje es comprendido en este poema como un fragmento *hablado* por el propio lenguaje. Más adelante, en la tercera parte de este trabajo, nos referiremos a una comprensión análoga del lenguaje en la poesía de José Ángel Valente: el creador, en el caso del poeta, es el creado por su propia creación. Así como en *Blanco* el sujeto *creador* de lo real del idealismo se volvía sujeto *creado*, el lenguaje constituye ahora una corriente semántica que relaciona y comunica la totalidad de lo real a través de la capacidad expresiva del hombre, considerado sólo como un *transmisor*:

*Animales y cosas se hacen lenguas,  
a través de nosotros habla consigo mismo  
el universo. Somos un fragmento  
—pero cabal en su inacabamiento—  
de su discurso. Solipsismo  
coherente y vacío:  
desde el principio del principio  
¿qué dice? Dice que nos dice. (PC: 692)*



Esta cadena lingüística que relaciona e interconecta todo lo existente origina las posibilidades analógicas de la poesía y su capacidad a través de la imagen poética de establecer puentes entre dos realidades diversas, tal como ya tematizaba explícitamente un poemario como *Salamandra*. No obstante, *Pasado en claro* dirige su visión del lenguaje a una reflexión sobre los límites del decir en la cual la experiencia de la divinidad ofrece la clave última. Paz rememora las transformaciones que se operaron a lo largo de su vida en su manera de acercarse a este ámbito. En primer lugar, recordando cómo se produjo en él su distanciamiento del Dios concebido como una absoluta trascendencia ajena al mundo inmediato de los sentidos. Frente al «*cielo deshabitado*», la afirmación de la «*Presencia suficiente*» que otorga la experiencia del cuerpo:

*No me habló dios entre las nubes:  
entre las hojas de la higuera  
me habló el cuerpo, los cuerpos de mi cuerpo. (PC: 690)*

De la experiencia de este cielo vacío hemos tratado ya en la primera parte de este capítulo, cuando ilustramos la especial dialéctica que protagoniza la poesía temprana de Paz: entre la trascendencia vacía y destructora de las presencias del mundo que dejó tras de sí el todopoderoso Dios del cristianismo en los poemas de *Calamidades y milagros* y la plenitud exultante de la experiencia erótica en *Bajo tu clara sombra*.

Pero *Pasado en claro* también nos ofrece el extremo crucial de la transformación de lo divino operada en la poesía de Paz. Transformación que tiene, una vez más, la experiencia del acallamiento de la palabra como centro. Hacia el final del poema, el dios irrumpe en el poema como «*dios del tiempo*» o del instante abismado en sí mismo:

*El dios sin cuerpo, el dios sin nombre  
que llamamos con nombres  
vacíos –con los nombres del vacío–,  
el dios del tiempo, el dios que es tiempo,  
pasa entre los ramajes  
que escribo. Dispersión de nubes*

*sobre un espejo neutro:*  
*en la disipación de las imágenes*  
*el alma es ya, vacante, espacio puro.*  
*En quietud se resuelve el movimiento.* (PC: 694)

Intentar nombrar ese «*dios sin nombre*» es descubrir la oquedad que subyace y oculta todo nombrar, penetrar en la disipación de los nombres. Si regresamos desde este poema al texto «El ausente» de *Calamidades y milagros* en el cual la divinidad se ha convertido en una «*forma terrible de la nada*» que habita en el fondo vacío del instante, podemos comprobar la hondura de la transformación que se ha operado en la poesía de Paz. El final de la segunda parte de dicho poema se cierra con la pregunta: «¿*eres / mi rostro en el momento de borrarse, / mi nombre que, al decirlo, se dispersa, / eres mi desvanecimiento?* » (CM: 115). El dios de *Pasado en claro* se muestra asimismo en la disipación de las imágenes, pero el vacío resultante es concebido, sin embargo, de forma muy distinta: como una resolución de las oposiciones (quietud-movimiento) o como «*espacio puro*», disponibilidad abierta a la continua regeneración de la realidad. Entre ambos poemas media tanto una honda experiencia del proceso de emergencia creadora o advenimiento de la palabra como la profundización en la mística oriental que le ha enseñado a su autor a no buscar un fundamento metafísico, a entregarse al transcurso de la vacuidad como acceso de la palabra a la única trascendencia que puede alcanzar desde sí misma: su disipación que como instante verbal muestra a su través la vacuidad / vivacidad de lo real.

El acallamiento de la palabra se nos da como un resultado constante de la aspiración de la poesía por encarnar en un nombre a una divinidad que, incorpórea, identificada con el tiempo como el transcurrir del mundo, no se define ya sino como un «*estar*» de la realidad en plenitud. Entre el transcurrir del tiempo y su detención en el instante «*Hay un estar tercero / el ser sin ser, la plenitud vacía*». Los nombres son el tejido en el cual dicho estar «*se muestra y se dispersa en las confluencias del lenguaje*» (PC: 695). Nombres que lo muestran a través precisamente de su condición vacía, mostrándose ellos mismos como *aerofanías* que encarnan en sí por un instante ese ser allende las categorías metafísicas tradicionales que es el ser sin ser. La «*plenitud vacía*» se nombra por ello *desde el vacío*:

*Los nombres que la nombran dicen: nada,*

*palabra de dos filos, palabra entre dos huecos.*  
*Su casa, edificada sobre el aire*  
*con ladrillos de fuego y muros de agua,*  
*se hace y se deshace y es la misma*  
*desde el principio. Es dios:*  
*habita nombres que lo niegan. (PC: 695)*

Dios «aparecía en cada forma de desvanecimiento», tanto entre «los blancos del discurso» como «en la conjuración de las imágenes» (PC: 695) concebido como un estado de *vivacidad / vacuidad*, que se despliega en la transición entre ser y no-ser. La negatividad que se desprende de la aspiración a encarnar el nombre imposible de Dios se extiende a todo acto de nombrar poético: la divinidad se manifiesta en el desvanecerse de los nombres con relación a lo nombrado, en lo insalvable del hueco que separa a ambas instancias. La divinidad no puede ser *dicha*: sólo *mostrada* por medio de la disipación de la palabra, en un espacio en blanco que aparece en el discurso generado por el propio acto de escritura. Como ha comentado Pere Gimferrer, *Pasado en claro* «nos muestra una forma de conocimiento que está más allá de la palabra, aunque precisamente por ella hayamos podido llegar a divisarla»<sup>667</sup>.

La divinidad no resulta tampoco una entidad personal hacia la cual la palabra se dirige: la palabra descubre lo divino como un estado del mundo al que pretende nombrar y desemboca en la esencial imposibilidad de todo nombre. Si el lenguaje poético es la encarnación de los nombres constituye asimismo su inexorable disipación. Hacia ese proceso último y constante se proyecta la *trascendencia verbal* de la poesía de Paz. De nuevo volvemos a encontrar, en *Pasado en claro*, una nítida referencia a esa «palabra como un sol», «inmensa y sin revés», de cuyos pedazos se componen los fragmentos de nuestro lenguaje *caído* en el poema «Fábula» de *Semillas para un himno*:

*Dios sin cuerpo,*  
*con lenguajes de cuerpo lo nombraban*  
*mis sentidos. Quise nombrarlo*  
*con un nombre solar,*  
*una palabra sin revés. (PC: 696)*

---

<sup>667</sup> Pere Gimferrer, *Lecturas de Octavio Paz*, ed. cit., p. 83.

La consecución última de esa palabra sin revés se sustrae siempre a las posibilidades del nombrar representativo y requiere, como ya ilustramos en nuestro comentario a *El mono gramático*, que el nombre se haga acto de mostración: transparencia.

En la obra poética posterior a *Pasado en claro*, Paz no regresa a la relación entre lenguaje y divinidad. Su obra llega a la reconciliación con la vacuidad / vivacidad de lo real: aceptación plena del desvanecimiento del tiempo y afirmación de la frágil vivacidad en el seno del amor de la pareja primordial. Lo divino es el ámbito del *amor fati* en el que esa pareja de «*expulsados del Jardín*» del poema «Carta de creencia» se sienten asimismo «*condenados a inventarlo*» (AA: 799). Para ello, para participar de la realidad libre de superposiciones metafísicas, en su espontáneo surgir / desvanecerse, la palabra, como muestra el poema «Decir: hacer», se ha convertido en un «*hacer que es un decir*» (AA: 702). El poema es tanto la energía creadora capaz de generar un jardín, como el instrumento espiritual que en su lectura nos muestra su vacuidad y nos reconcilia al mismo tiempo con esa íntima condición de lo real.

Próximo a la muerte, en el último de sus poemas publicados, «Respuesta y reconciliación», del 20 de abril de 1996, Paz regresa a su fértil diálogo con Quevedo. El texto comienza con el endecasílabo «*Ah de la vida, nadie me responde...*», cita y homenaje al célebre soneto del poeta español<sup>668</sup>. Pero el texto de Paz no es un lamento sobre el *topos* barroco de la fugacidad de la vida, sino más bien su estoica y lúcida aceptación. Paz afirma las formas puras y el instante fuera del instante como respuesta y reconciliación con un vacío metafísico que no busca más allá de lo que el cuerpo de la palabra y los blancos de la escritura le han mostrado:

*El hombre y la galaxia regresan al silencio.*

*¿Importa? Sí –pero no importa:*

*sabemos ya que es música el silencio*

*y somos un acorde del concierto.* (Poemas 1989-1996: 849)

El itinerario poético de Paz termina, pues, en un lúcido asentimiento a la finitud tanto humana como cósmica que representa de nuevo una apertura al instante poético: la palabra es tan sólo ese parpadeo de reconciliación musical que surge para desvanecerse en un silencio abierto. Palabra libre de la expectación y el anhelo del ídolo que otorgue

---

<sup>668</sup> Cfr. Quevedo, op. cit., p. 4

una base metafísica a la vivacidad: la experiencia que el poema realiza resulta para el poeta tanto máspreciada y deslumbrante por cuanto deja trasparecer a su través un presente que, aun pura vacuidad, nos sostiene *por un instante* en una realidad convertida en perpetuo nacimiento.

### 2.1.6. Conclusiones

Hemos seguido el curso de la obra poética de Octavio Paz intentando reconstruir cómo se produce la crisis de la divinidad y cuál es la respuesta creadora a la misma. Un recorrido para el que hemos tenido en cuenta igualmente su inserción en la línea de la modernidad poética occidental y las afinidades, ecos y rupturas que con dicha línea entabla la poesía del mexicano.

Una inserción que se define, por cuanto al tema de la divinidad se refiere, en la centralidad que los movimientos de *advenimiento* y *alteridad* de la palabra adquieren como experiencias poéticas cruciales en su obra, directamente relacionados, como hemos intentado mostrar, con el hundimiento de la concepción ontoteológica de la divinidad: frente a la pérdida y anulación del *ídolo*, la poesía se concibe como una vía de reconciliación con el *vacío* abierto en el centro de lo real una vez abandonados los fundamentos ontoteológicos que lo sostenían.

La crisis del ídolo ontoteológico está emparejada con el descubrimiento de una nada radical y destructiva, así como con la quiebra de una concepción escatológico-finalista del tiempo. Sin embargo, este apartamiento del dualismo cristiano-platónico y su modelo de trascendencia es la ocasión para abordar una nueva forma de experiencia de lo divino como estado de armonía instantánea de la realidad de la que la palabra poética deviene realización, rompiendo con todo paradigma representativo.

Asimismo la nada destructiva pasa a convertirse en un vacío considerado ámbito primordial del despliegue creador de la palabra poética, en el contexto de una recuperación de la función ontogenética del lenguaje surgida de la libertad de la palabra frente a cualquier clase de orden previo y ajeno. Entre la palabra y el mundo media un hueco creador, no una gramática ontológica asegurada metafísicamente. Hemos estudiado la exploración del advenimiento ontogenésico de la palabra y sus paralelismo con las antiguas cosmogonías, así como la apertura creadora que la poesía abre en las estructuras míticas: la crítica del mito de caída y la subversión operada por la plenitud presente de la experiencia poética; el origen como *originación* de historia merced a las

posibilidades ónticas de la palabra.

Frente al modelo de totalidad como absorción absoluta en lo Uno, la poesía de Paz experimenta una pluralidad de las presencias en la que cada fragmento es en sí mismo, a su vez, una genuina totalidad a la que se accede en el seno del instante poético. Señalamos asimismo las consecuencias éticas en el plano socio-histórico, inseparable del metafísico: la otredad encarna también en la persona histórica cuyo encuentro está ya liberado de la jerarquía metafísica impuesta por una comprensión idolátrica de la totalidad, sea entendida como Dios o como Jefe, Partido o Clase.

Si la divinidad es concebida en *Piedra de sol* como estado reconciliador, transparencia que huye de todo extremismo metafísico en tanto mediación entre nada y plenitud, fragmento y totalidad, Paz profundiza más tarde en la experiencia de la *cointidentia oppositorum*, llevando al lenguaje poético a integrar expresivamente su propia otredad formalizándose como disipación de sí mismo. En *Salamandra*, *Solo a dos voces*, *Días hábiles*, se abre una etapa de crítica del lenguaje: Paz hace oscilar su poesía entre el brote ontogenésico de la palabra y su débil condición contingente. La ausencia de un fundamento ontoteológico es, de esta manera, fuente tanto de la libertad como de la precariedad de la condición humana. La transparencia es asimismo mortalidad, la presencia es el reverso del vacío y toda palabra deriva hacia un indecible situado más allá de sí misma.

La experiencia de la India ayuda a Paz a resolver esta nueva tensión de su poesía como vía de reconciliación con la precariedad de la palabra y la consiguiente falta de fundamento metafísico. En *Ladera este*, *Hacia el comienzo*, *Blanco*, *El mono gramático*, la experiencia del budismo Mādhyamika y del tantrismo operan una influencia manifestada en la comprensión del lenguaje poético: la identidad samsara-nirvana, vacuidad y apariencia, plenitud y vacío, hace ahondar aún más en el paradigma de la palabra poética como realización y no mera representación, al mostrar *realizándose* en sí misma, la vacuidad-vivacidad de lo real. La palabra poética manifiesta, en su despliegue y disipación, la propia naturaleza vacía de lo real tematizando en el poema su propio desvanecerse. No se trata, pues, de recoger la experiencia verbal de un instante eternizado que se salvaría así de la pérdida constante del tiempo, cuando de poner en acto en el poema la realidad, mas no como una estructura estable del ser, sino como *devenir*: en su continuo originarse-disiparse. Se conseguiría de este modo convertir el texto en vivacidad *configurándose*. Puesto que el devenir puro no puede consolidarse y es la constante reiteración de la fugacidad, el

texto deviene el escenario de su propio desvanecimiento, apuntando a un silencio que es consumación y anulación del espacio sónico del poema. El texto se hace de esta forma experiencia de la disolución de la escritura.

El ansia de totalidad se convierte en reconciliación con la vacuidad, en un espacio en el que se descubre la verdadera ausencia de nombres propios y el carácter abierto y abismático de lo real. La divinidad se muestra en la disipación de la palabra como vacuidad-vivacidad. A esa sola trascendencia verbal accede el lenguaje.

Paz aprende así a prescindir, en el último tramo de su poesía, de los fundamentos metafísicos, del ídolo y su parálisis tranquilizadora para aceptar la precariedad y la libertad de la palabra poética en toda su hondura, y recibir la experiencia poética, en su incondicionado mostrarse, como acorde instantáneo, plenitud de eternidad salvaguardada en un fragmento refulgente de ritmado tiempo verbal, aceptando con lúcida anuencia que el despliegue del poema es su disipación, así como vivacidad y vacuidad, plenitud y vacío, transparencia y muerte son tan sólo haz y envés de una palabra total hecha a la vez de música y de silencio.

Con respecto a las relaciones de afinidad-divergencia entabladas con los autores de la tradición de la Modernidad, hemos tratado el vínculo entre Mallarmé y Paz en relación con la experiencia de la nada y su concepción del poema crítico; la experiencia ontogenésica de la palabra y sus conexiones con la poesía romántica; la búsqueda de una intensidad paradisíaca en el presente poético de Paz y su reflejo en la *vividness* de Wallace Stevens; la crítica budista al antropocentrismo de la conciencia poética y la egoidad originaria del idealismo romántico; el ansia de Dios como conocimiento absoluto en Juana de Asbaje y su contraste con la moderna crítica del lenguaje en Paz. Vínculos y divergencias testimonio de las diversas respuestas que a lo largo de la modernidad y desde sus orígenes se han venido ofreciendo a la crisis de la divinidad.

## 2.2. La crisis de la divinidad en la poesía de José Ángel Valente:

### 2.2.1. Preámbulo: la poesía de José Ángel Valente y la experiencia mística

José Ángel Valente procuró reforzar a lo largo de toda su obra el vínculo entre poesía y pensamiento. Sus reflexiones en torno a la relación entre experiencia poética y experiencia mística se encuadran, precisamente, dentro de una tentativa de aproximar la tradición poética española a una modernidad europea que ya desde el Romanticismo venía girando en torno a la elaboración de un «pensar poético» (EA: 163). Para el autor de *A modo de esperanza*, sólo algunos poetas españoles como Unamuno, Antonio Machado o Luis Cernuda representarían esta línea de fusión entre *palabra poética* y *palabra pensante*, marcadamente marginal en el panorama de las modernas letras españolas (EA: 162). La recepción creativa de la mística no sólo constituye, como tendremos ocasión de apreciar, el vínculo más sólido y relevante para el escritor en la relación entre el lenguaje de la poesía y la crisis de lo divino, sino que será asimismo una vía para profundizar en la modernidad poética.

La marginalidad o la ausencia de esta *palabra poético-pensante* caracteriza según Valente, a la generación del 27 y motiva la falta de una lectura verdaderamente profunda por parte de sus autores, a excepción de Cernuda, del que para el poeta representaba «el punto central de la tradición lírica española» (EA: 73): el *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz. Resulta revelador cómo Valente relaciona en su artículo «Formas de lectura y dinámica de la tradición» las, a su parecer, endebles interpretaciones que de dicho poema realizan miembros señeros de la generación del 27 como Dámaso Alonso y Jorge Guillén con el paradigma de «poesía como comunicación» debido a Vicente Aleixandre y adoptado por gran parte del realismo social de la poesía del momento (EA: 145). Para nuestro autor, como veremos, sólo una exploración de la palabra poética que se alejara precisamente de dicho paradigma podía llegar a penetrar creativamente en las fuentes de la mística hispánica y con ello a abordar el proceso creador desde una total disponibilidad libre de limitaciones<sup>669</sup>. Desde

---

<sup>669</sup> Valente se resistió a ser considerado parte del grupo poético del cincuenta al que por ubicación cronológica pertenecía. Daydí-Tolson destaca la singularidad de Valente con respecto a la tendencia poética dominante, la poesía social de postguerra. (*Voces y ecos en la poesía de José Ángel Valente*, Lincoln: University of Nebraska, 1984, p. 11-12). Por su parte, González Herrán refiere cómo el poeta se negó a ser incluido en la antología de Antonio Hernández *Una promoción desheredada. La poética del 50* y recoge las declaraciones de Valente a una encuesta realizada por José Batlló en 1968 en la cual el poeta afirma: «Hay en mí la conciencia de una situación (personal, colectiva) de la que difícilmente podría



su concepción de la mística Valente revela vertientes esenciales de su pensamiento en torno a la poesía: ya desde muy temprano se opone el poeta gallego a la fórmula *poesía como comunicación* enfrentando a ésta su propia comprensión de la *poesía como conocimiento*, y acudiendo como refrendo de la experiencia poética del lenguaje a la experiencia mística como punto de referencia insoslayable. Así pues, en uno de sus primeros artículos, «Conocimiento y comunicación», estos planteamientos hallan expresión precisa. El momento creador es caracterizado por Valente como un «sondeo en lo oscuro» (PT: 6) que se aproxima, por su extremosidad, al ámbito de la mística. La experiencia poética no encuentra en la comunicación sino un «efecto» que acompaña a su principal ofrecerse como conocimiento o «revelación de un aspecto de la realidad para el cual no hay más vía de acceso que el conocimiento poético» (PT: 10). En el proceso creador de la poesía no existe un material *previo* sometido con posterioridad a la *comunicación*, sino el descubrimiento de un nuevo espacio o ámbito del espíritu. Y ello es tanto así en la experiencia poética como en la mística: la radicalidad de la experiencia mística sólo puede conocerse, afirma Valente, «por vía de conocimiento poético» (PT: 9), o dicho de otro modo, la poesía se constituye, según el pensar del poeta, como la principal forma de *conocer* –no *experimentar* o *vivir*– la experiencia mística<sup>670</sup>.

Valente convierte por ello su aproximación a la mística en un ahondamiento reflexivo en la naturaleza de la palabra poética que lo hace entroncar con la tradición de la modernidad poética europea, como veremos, contrarrestando lo que constituye para

---

evadirme. No me siento ligado a ningún movimiento poético». La polémica entre comunicación y conocimiento atraviesa la década del cincuenta: Valente se muestra, para González Herrán, como el autor que tuvo mayor responsabilidad en dicha polémica, en contra de la tradicional opinión que señalaba a Gil de Biedma y Carlos Barral como sus más acérrimos impulsores. Cfr. José Manuel González Herrán, «José Ángel Valente, en su contexto generacional», *Material Valente*, Claudio Rodríguez Fer (ed.), Madrid: Júcar, 1994, p. 20. González Herrán no señala, sin embargo, la sorprendente relevancia concedida a la experiencia mística como argumento en el apoyo de esta concepción de la poesía. En el camino de descondicionamiento liberador de toda instancia previa o impuesta a la experiencia poética que Valente lleva a cabo, el propio conocimiento poético será a la postre rechazado: el poema acabará siendo una radical entrega a lo desconocido donde nada, más allá del enigma del propio poema, nos es dado.

<sup>670</sup> Sánchez Robayna recuerda con respecto a la estancia del poeta en Oxford (1954-1958) unas palabras del poeta: «Las lecturas de Spender que primero gravitaron en mi espíritu durante mis años ingleses fueron dos obras en prosa, *The Making of a Poem* y su extraordinaria y bellísima autobiografía *World within World*» (Introducción a OC, I: 23). Precisamente el artículo «Conocimiento y comunicación» entabla asimismo una relación de proximidad con el ensayo de Stephen Spender «The Making of a Poem» que da título a su volumen, en la medida en que Valente aborda a su modo un tema que Spender trata a su vez de manera análoga: la impremeditación de la experiencia poética, que se define por la imposibilidad de conocer de antemano cuál es el ámbito propio que el poema ofrece desde sí mismo y cómo éste trasmuta los materiales previos a la creación de forma inopinada e imprevisible. Valente afirma que los elementos de un poema «van emergiendo, van corrigiéndose a sí mismos», mientras que Spender concibe la creación como una sucesión de «borradores» (*drafts*) en una análogo desarrollo autoorganizativo. (Cfr. Stephen Spender, *The making of a poem*, New York: Norton, 1962, p. 52).

él esa general tendencia peninsular a descuidar el vínculo entre poesía y pensamiento. Pensar la Modernidad desde la mística significa descondicionar el lenguaje, remitirlo a su privativo espacio óntico donde, frente a la palabra instrumental de la comunicación, se descubre el verdadero poder de lo poético. Como muy bien ha señalado José Manuel Cuesta Abad, la aproximación a la mística del poeta gallego no ha de entenderse «como una moderna vindicación genealógica que pretende ahondar en los valores originarios o sacrales de la poesía, sino más bien como una tentativa de localización radical del sentido del lenguaje poético»<sup>671</sup>.

La clave de la constante y prolongada meditación que en torno a la experiencia mística llevó a cabo Valente está, pues, en el esclarecimiento de todo aquello que muestre su esencial afinidad o íntima coincidencia con la naturaleza de lo poético, pues la palabra de la experiencia poética y la de la experiencia mística se enfrentan, para el autor de *El fulgor*, a la misma interioridad oscura e inefable, comparten una misma y única experiencia limítrofe: «palabra esencialmente *experimental*, portadora de experiencias radicales, la palabra del místico o la palabra del poeta es también una invitación a la experiencia o una experiencia que se sitúa en los límites de la experiencia posible, pues es a la vez experiencia de los límites y destrucción o apertura infinita de estos» (PC:88).

La palabra del místico y la del poeta coinciden en su necesidad común de romper con los usos instrumentales del lenguaje para operar en él un radical movimiento de apertura. «Éxtasis» o «salida de sí mismo» (PC:89) que en la experiencia mística es comprendido como un «proceso de descondicionamiento del alma» (PC: 91), y en su expresión verbal por medio de la palabra poética se ofrece como un «descondicionamiento» o «apertura» de la forma (PC: 19), «destrucción del sentido» (PC: 75) que conduciría al máximo grado de libertad del lenguaje, a su más genuina manifestación.

Experiencia poética y experiencia mística exploran el mismo territorio de insondable interioridad y lo hacen con una palabra que irrumpe como negación del sentido, aproximación radical al límite último de lo decible. Palabra mística y palabra poética vuelven, pues, a converger en la manera de *acallarse* o de establecer una relación tensional entre lo decible y lo indecible, tratando ambas de alojar o encarnar este ámbito reactivo a la palabra en la múltiple apertura de las posibilidades

---

<sup>671</sup> José Manuel Cuesta Abad, «Antepalabra. Poética del retraimiento en Valente», *Poema y Enigma*, Madrid: Huerga y Fierro, 1999, p. 312.

hermenéuticas de lo poético, como muy bien mostró Valente en su artículo «La hermenéutica y la cortedad del decir». Nos recuerda en dicho trabajo Valente, a propósito justamente del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz, cómo en el lenguaje poético, «la sobrecarga de sentido del significante», hace que «quede en él alojado lo indecible o lo no explícitamente dicho» (PT: 68), en los diversos estratos de sentido que el texto permite a la interpretación. El tópico de la «cortedad del decir» quedaría así convertido en tópico de la «eficacia radical del lenguaje» (PT: 68), pues en esa suerte de autoreflexividad enigmática que el poema despliega habitaría de forma tácita una opacidad vivificada por cada asedio hermenéutico.

Tanto en sus trabajos sobre Juan de la Cruz y Teresa de Jesús como en su estudio introductorio a la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos<sup>672</sup>, la aproximación de Valente a la mística cristiana se hizo desde una irrenunciable independencia, ajena a las interpretaciones institucionales de lo religioso, que destacó siempre la extrema libertad que la experiencia mística reclamaba para sí con respecto a su comprensión de lo divino. Frente a la «apropiación de Dios o de los dioses típica de la consolidación o de la totalización del poder» (PC: 92), el místico reclama una experiencia unitiva de la divinidad signada por un radical *intelligere incomprehensibiliter*<sup>673</sup> que se produce como destrucción del sentido y por ello como experiencia inútil para toda institución deseosa de controlar y uniformizar el hecho religioso. Acceso pleno a un infinito interior de la conciencia, la palabra del místico actúa para Valente como «ilimitada interiorización del dogma» (PC:102): la mística rehúye lo manifiesto para reconstruir el vínculo con lo divino en «la experiencia interior o en lo oculto» (PC: 108), allí donde no llega ningún mecanismo de control institucional.

Así pues, la reflexión de Valente en torno a la libertad esencial de la experiencia mística y las tensiones de la mística cristiana española con las cambiantes definiciones de la ortodoxia defendidas e impuestas por la Iglesia católica prolonga, como veremos a lo largo de este trabajo, la enconada defensa que llevó a cabo el poeta de la capacidad de liberación de los cierres ideológicos operada por la palabra poética.

Hay, pues, para Valente una declarada subversión político-metafísica detrás de la palabra místico-poética en su negación común a instituirse como discurso cerrado, en su indómita apertura hermenéutica, que aboga por una plenitud o infinitud de sentido del texto (PC:102), en el acercamiento a un fondo insondable de la conciencia al cual

---

<sup>672</sup> Trabajos reunidos en *PC* y *VP*.

<sup>673</sup> Expresión que pertenece a Nicolás de Cusa citada por Valente en *PC*: 88.

siempre se accede de forma fragmentaria e inacabada. Resulta a este respecto elocuente cómo se detiene el poeta a examinar el proceso inquisitorial contra Miguel de Molinos, momento crucial del ocaso definitivo de la mística cristiana en el siglo XVII, que es para Valente un elemento más en la «crisis de la conciencia europea» como «afirmación de la teología burguesa, paralela a la consolidación de las nociones de razón y de progreso con el poder excluyente de todas las ideologías» (PC: 109).

La mística, por otra parte, no representó nunca para el poeta español un territorio privativo de la experiencia cristiana sino que, muy al contrario, estuvo interesado en destacar la existencia de «estructuras homogéneas» (VP:166) en diversas y muy diferentes tradiciones espirituales. «El fenómeno místico –afirma Valente– como experiencia religiosa extrema, contiene a lo cristiano y no al revés» (VP:176). Se interesa así el poeta por todo lo que pueda vincular la mística occidental con la oriental a través del estudio de la Cábalá o de figuras procedentes del sufismo islámico como Ibn Arabí o Hallaj en busca de significativos «fenómenos de convergencia por la raíz» (VP: 170) entre cristianismo, judaísmo e islamismo<sup>674</sup>.

Así, el fenómeno de la mística ocupa el lugar central en las consideraciones de Valente como máxima radicalidad de la experiencia religiosa. Una experiencia de imposible unión con «un otro que no tiene otro» o «*non aliud*» (PC: 203) que encuentra directa afinidad con la palabra poética cuando, también desde su máxima radicalidad, se produce como «decir de lo imposible» y halla su «raíz última» en un «imposible» (VP: 203). La clave, pues, de la proximidad a la mística de Valente se localiza en esta compartida vocación por lo imposible que halla en la experiencia de la nada su extrema conexión. Por ello mismo, señala el poeta gallego cómo «el canto a la aniquilación y a la nada» del libro tercero de la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos, «es uno de los más bellos ejemplos de irrupción de la prosa castellana en el espacio de la palabra poética» (VP: 132).

La experiencia mística interesa a Valente en la medida en que se despliega como un asedio a la raíz *no representable* de la interioridad humana en tanto fondo infinito en el que acontece la más irrenunciable experiencia de la otredad. Insiste, pues, el poeta en resaltar la vocación *apofática* de toda mística, su genuino carácter negativo: «Pobreza, nada, vacío, son el contenido del éxtasis, que es a su vez el vaciado de todo contenido

---

<sup>674</sup> De nuevo el *Cántico espiritual* se constituye en clave y punto de contacto: en su artículo «Sobre el lenguaje de los místicos: convergencia y trasmisión» (PC: 166-186) plantea Valente en qué medida el poema de Juan de la Cruz reaviva elementos propios de la vertiente oriental de la espiritualidad cristiana posteriormente reprimidos por el triunfo de un cristianismo de vertiente platonizante.

que en sí opera el alma para que sean posibles la iluminación y la unión» (PC: 93). De la misma manera, la palabra poética se convierte para el poeta en una palabra que «no dice nada» sino «la vaciedad del decir» (PC: 251). De ahí que lo *imposible*, lo *indecible* o la *vaciedad del decir* preserven asimismo a la palabra poética de su asimilación en los discursos totalitarios de las ideologías o de las ortodoxias y la sitúen en una relación de máxima contigüidad con la experiencia radical de la mística.

«Cuando el místico da testimonio de su experiencia unitiva con Dios –escribe Alois Haas– tiende siempre a hacerlo con formas de exteriorización poéticas»<sup>675</sup>. José Ángel Valente profundiza en la naturaleza e interioridad más radicales de la palabra poética encontrando en su travesía reveladoras afinidades con la experiencia mística: se dirige hacia los mismos límites últimos, aspira a una nunca del todo consumable unidad con ese fondo no decible o no representable, rebasador de todo sentido, hacia el que tanto el místico como el poeta *vacían* su palabra. Mas la pregunta central que cabe plantearse es si la poesía de Valente lleva esta analogía con la mística hasta sus últimas consecuencias y cuál es la distancia que asegura la relación analógica entre ambas sin permitir su completa identificación. Hemos de tener en cuenta que el poeta relacionó las tres vías de la experiencia mística, *purgativa*, *iluminativa* y *unitiva* según la tradicional clasificación del Pseudo Dionisio Areopagita, con la evolución de su propia obra poética. Uno de nuestro objetivos será pues plantearnos en qué medida se respalda desde la experiencia poética esta pauta marcada por la mística y cómo interpreta Valente desde la poesía dicha sucesión de estados espirituales.

Conocida es la predilección de Valente por el inicio del *Evangelio de Juan*, texto que tradujo y que utilizó como introducción a una de sus últimas conferencias<sup>676</sup>: *en arché en ho logos*, «en el principio era la palabra» (CV, I: 619). Su propia obra poética no sería, como veremos, sino una radical y paulatina penetración en el vínculo entre los distintos valores semánticos y asemánticos de ese *logos* de tan plurisignificativas posibilidades de traducción (*verbo*, *pensamiento*, *palabra*) con el *theon* que lo acompaña y con el cual se identifica: «y Dios era la palabra» (CV: 619).

De esa palabra que adviene o irrumpe como destrucción del sentido, espacio de lo indecible o irrepresentable, surge la crucial relación creadora que entabla Valente con la poesía y el pensamiento de Juan de la Cruz y que de forma tan feraz nutre la obra del

---

<sup>675</sup> Alois Haas, «Poesía en la mística cristiana y en el budismo zen», *Visión en azul. Estudios de mística europea*, Madrid: Siruela, 1999, p. 67.

<sup>676</sup> Cfr. *PyM*: 23.

autor de *Material memoria*. Valente se reconoce con el «Santo de las nadas» en la busca común de una «palabra sustancial». Una palabra que, como tendremos ocasión de estudiar, sea, de la misma forma que en el *Evangelio de Juan*, acto o encarnación.

Habremos de dibujar con mayor detalle, en las páginas que siguen, la estrecha comunicación entre poesía y mística que entabla la obra de Valente. Si el místico encuentra en la poesía el único medio efectivo para dar a conocer su experiencia, la poesía que explora el despliegue de su lenguaje como *advenimiento* y *alteridad* de la palabra describe un proceso de destrucción del sentido análogo al que el místico recorre en su vía apofática hacia la divinidad.

### **2.2.2. Ciclos y vías en la poesía de José Ángel Valente.**

#### ***A modo de esperanza como originación de una obra.***

Ahondar en este vínculo entre la palabra poética y la mística a lo largo del decurso poético de José Ángel Valente, reconstruir e intentar esclarecer los matices y evoluciones de esta crucial relación, requiere de un cuestionamiento previo de las posibles etapas o ciclos sucesivos discernibles en la obra del poeta. Obra que abarca el ensayo, la narración y el poema desde una unidad de origen que le hizo afirmar a María Zambrano la «ausencia de géneros» en la escritura de Valente, su condición de «obra total»<sup>677</sup>.

Se plantea ante todo el problema de cómo parcelar el conjunto de la obra de Valente ateniéndonos al criterio de su evolución cronológica y nos parece adecuado para ello recurrir a los valiosos intentos de autoexégesis que de su poesía llevó a cabo el propio poeta. Valente reunió su obra, en primer lugar, en dos grandes volúmenes que abarcan amplios períodos de tiempo bajo dos distintos rótulos: el primero *Punto cero* de 1953 a 1976; el segundo, *Material memoria*, de 1977 a 1992. Hemos de señalar, por ejemplo, cómo Valente distingue en varias de sus conferencias tres ciclos que a manera de «rito de iniciación» se plantean como un radical «descenso o viaje al origen»: el «ciclo de la memoria personal», el «ciclo de la memoria colectiva» y el «ciclo de la memoria de la materia» o «memoria del mundo» (PyM: 28). Inicia después el cuarto y último de los tramos de su obra poética con un proyecto, excluido ya de todo ciclo y

---

<sup>677</sup> María Zambrano, «La mirada originaria en la obra de José Ángel Valente», *José Ángel Valente*, Claudio Rodríguez Fer (ed.), Madrid: Taurus, 1992, p. 31. Consideraremos así la obra de Valente como una *obra total* en la que tendremos en cuenta preferentemente los textos clasificados por su autor dentro de su *Obra poética*, tanto en castellano como en gallego.

consecuencia o cumplimiento de los tres anteriores, al que denominó *Fragmentos de un libro futuro*, libro en el cual reuniría todos aquellos textos que a manera de diario fuese acumulando hasta su muerte, acaecida en el año 2000.

La manera de desplegarse de estos tres ciclos encontraría para Valente, como hemos ya mencionado, una significativa analogía con el camino experiencial de la mística cristiana según la tradicional clasificación del Pseudo Dionisio Areopagita<sup>678</sup>: de la misma manera que en la mística las tres vías *purgativa*, *iluminativa* y *unitiva* no se presentan como «rigurosamente sucesivas», la palabra poética avanzaría «simultánea o desigualmente en esos tres grandes frentes de la memoria» (*PyM*: 28). Esa simultaneidad impediría una comprensión totalmente sucesiva de tales ciclos. Sin embargo, el propio Valente identifica el inicio del ciclo dedicado a la «memoria de la materia» con los poemas de su libro *Material memoria* de 1977. Consideramos pues, a partir de las interpretaciones del propio Valente, que *simultaneidad* y *sucesividad* se imbrican y complementan en el desarrollo de la obra del poeta: si esos tres grandes frentes de la memoria se hallan esbozados desde el principio de su escritura, el predominio o prelación de unos sobre otros tiene lugar en el eje de lo diacrónico. Una estricta compartimentación por ciclos o fases sería por ello, a nuestro entender, tan contraproducente como una consideración unilateral de su escritura del lado de su división cronológica en los tres volúmenes sucesivos de *Punto cero*, *Material memoria* y *Fragmentos de un libro futuro*.

Optamos, pues, por la tentativa de conciliar en lo posible simultaneidad y sucesividad en el desarrollo de unas líneas esenciales que consideraremos desde la relación entre la experiencia de la divinidad y la palabra poética. Así, avanzaremos en progresión diacrónica, señalando la evolución sucesiva de esos tres grandes ciclos de la memoria dentro de su necesaria sinergia y simultaneidad en la obra del poeta. Se intenta de este modo restringir la arbitrariedad que toda rotunda compartimentación impuesta por el análisis crítico proyecta en la valoración de una obra.

Consideremos previamente el primer libro del poeta, *A modo de esperanza*, premio Adonais del año 1954 y podremos comprobar cómo esas tres fases o ciclos distinguidos por Valente cuando estaba ya escrita la mayor parte de sus libros se

---

<sup>678</sup> Las tres vías son introducidas en la mística cristiana por el Pseudo Dionisio en su obra *La jerarquía celeste*, *Obras completas*, ed. cit., p. 133-134. El fin último es la absoluta identidad con Dios a través de «la semejanza y unión» que permite el camino espiritual, una forma de *restitutio ad integrum*, puesto que dicho proceso se entiende como un regreso «a la propia fuente».

encuentran ya perfectamente esbozados en este temprano poemario. Más aún: se perfilan en él símbolos u obsesiones cruciales para la poesía última de su autor. La obra de Valente se nos muestra así como exploración sucesiva e inacabable de los mismos materiales originarios<sup>679</sup>.

Al ciclo de la memoria colectiva le corresponderían poemas en los que Valente confronta su vocación poética con los requerimientos de una historia nacional marcada vivamente por la guerra civil, como en el poema «Patria cuyo nombre no sé» (AE: 82) y la necesidad de otorgar a su palabra un sentido de responsabilidad colectiva, que parte de la apología irrenunciable del individuo por encima de todas aquellas estructuras abstractas capaces de silenciar o relegar su voz. Así en el texto «Acuérdate del hombre que suspira...» (AE: 98), en el cual la voz poética representa a la persona cercada por el poder de los discursos colectivos<sup>680</sup>. En el poema «La rosa necesaria», se trata esta dimensión de encuentro que la palabra representa, como «*estancia, casa del hombre*» (AE, I: 85), verdadero espacio de morada común. La palabra poética salva al individuo de las estructuras abstractas de las ideologías y le procura un auténtico vínculo con sus semejantes. Volveremos a encontrar posteriores exploraciones de este carácter auspiciador del lenguaje desde una perspectiva no tanto social como metafísica en *Tres lecciones de tinieblas*. En «La rosa necesaria» (AE: 41), la palabra es aún y sobre todo espacio de comunidad entre los hombres, no se aísla en el encarnizado sondeo del enigma sino que se entrega como vínculo de la comunidad:

*La rosa que se aísla*

*en una mano, no;*

*la rosa*

*connatural al aire*

---

<sup>679</sup> Coincidimos con Andrés Sánchez Robayna en su rechazo de una división crítica de la obra de Valente en dos grandes épocas, relacionada con «una presunta renuncia del poeta a los presupuestos realistas de sus primeros libros», y con «la entrega a una poesía metafísica de tonos deliberadamente vagos y esotéricos» (Introducción, OC, I: 46), en una hipotética segunda época. En las páginas que siguen intentaremos demostrar lo pertinente de dicho rechazo, en la medida en que ya en el primer libro de Valente, como acabamos de señalar, cabe encontrar *in nuce* muchos de los símbolos y motivaciones poéticas de su obra última. Estamos de acuerdo con Armando López Castro cuando señala que «la evolución poética de Valente no es rectilínea sino circular», «La trayectoria poética de José Ángel Valente», *Pájaro y enigma. Estudios sobre José Ángel Valente*, Orense: de Venenis-Literaria, 2000, p.68. Trataremos de esclarecer cómo se produce dicha circularidad y en qué medida el retorno al punto de partida no es una mera reiteración tautológica sino el resultado de una radical y necesaria transformación.

<sup>680</sup> Interesa destacar a este respecto la naturaleza *testimonial* de *A modo de esperanza*, libro en que según declara el propio autor en el año de su publicación «lo imaginativo casi no existe», pues «está construido sobre datos reales». Cfr. José Olivio Jiménez, «José Ángel Valente, Premio Adonais 1954», *Ateneo*, n° 61, número especial, 1955, p. 42-43, p. 42.



*que es de todos.* (AE: 85)

La apertura de la palabra poética al tiempo histórico no se interrumpe a lo largo de la poesía de nuestro autor: las referencias a eventos muy determinados de la historia personal o colectiva siguen apareciendo en toda la evolución del poeta, contemplados desde una gravitación distinta, eso sí, gradualmente más centrada en el tanteo de los límites de la expresión en un ámbito cada vez más abierto a una radical negatividad o *no presencia*. Pensemos en el poema «Sonderaktion, 1943», de *Fragmentos de un libro futuro*, memento de los campos de exterminio nazis o «Redoble por los Kaiowá del Mato Grosso del Sur», canto elegíaco al exterminio criminal de un pueblo indígena del sur de Brasil. De la dimensión colectiva de la palabra pasamos a la personal, que alcanzará forma en la larga obra de Valente a través de la extraordinaria fidelidad al género elegíaco. Ya el sujeto poético de *A modo de esperanza* se halla, como puede leerse en el poema «Odi et amo», «*herido de muerte*» (AE: 90). Condición genuinamente propia e individual, la de la muerte, que en Valente activa el ciclo de la memoria personal a través de la enorme presencia que en este primer libro adquieren las elegías, como el dedicado a su tía, «Lucila Valente», «Epitafio» o «Aniversario». El género elegíaco adquiere asimismo gran presencia en la obra ulterior del poeta hasta desembocar en la segunda parte de *No amanece el cantor*, «Paisaje con pájaros amarillos», dedicada a la memoria de su hijo fallecido. Su acercamiento al enfrentamiento entre la palabra y la muerte evoluciona desde el retrato emocionado del ausente a la radical interiorización de la experiencia de la desaparición del otro como una parte esencial del propio morir. Si T.S. Eliot afirmó que «*todo poema es epitafio*» («*Every poem an epitaph...*»)<sup>681</sup>, Valente cultivó la escritura, como veremos más adelante, a la manera de una inscripción o rastro del desaparecido, abordando el poema como el territorio trágico en el que, al sondearse los límites metafísicos, hacer perdurar aún imposiblemente el cerco o rastro de su ausencia<sup>682</sup>.

Pero es sin duda en lo que se refiere al ciclo de la memoria de la materia donde

---

<sup>681</sup> T.S. Eliot, «Little Gidding», *Cuatro cuartetos*, Madrid: Cátedra, 1990, p. 156.

<sup>682</sup> Cfr. Teresa Hernández Fernández, «Una traza indefinida: la elegía en la lírica de Valente», *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Teresa Hernández Fernández (ed.), Madrid: Cátedra / Ministerio de Cultura, 1995, p. 195-215. Hernández define la enorme presencia de la elegía en la obra de Valente por medio de un conflicto interno que resume así: «Valente se debate entre el rechazo al culto tradicional de la muerte (con su concepción de consolación general, universal, y un marcado signo positivo, trascendente, del tránsito), y una concepción, digamos simbólico-romántica, de la muerte en función de la vida, en la que ésta da sentido a aquella, donde sólo la memoria trasciende, la memoria en su dimensión plural», p. 200.

ciertos poemas de *A modo de esperanza* iluminan incitaciones fundamentales de la poesía posterior del poeta con una inusitada y certera claridad. Si Valente consideraba que el inicio de este ciclo se producía en los poemas de *Material memoria*, encontramos ya en este primer poemario algunos motivos esenciales que se revelarán ulteriormente como constantes en la obra del poeta. Un cierto ámbito de manifestación de lo poético definido por sus perfiles místicos, la experiencia del desierto y de la noche, en el cual el evento máximo es la génesis de la palabra o su advenimiento en la extrema cercanía de lo indecible. En él asistimos ya a las conexiones íntimas entre lo verbal y lo material: una palabra que en la proclamación de la materia busca volverse ella misma materia generatriz.

El propio Valente se refirió, además, al hecho revelador de que ya en el primer poema de este primer libro, «Serán ceniza...», estaban contenidos importantes aspectos de su poética posterior (EA: 90). «Comparerencia de la voz en el desierto, exilio, escucha, espera de lo indecible, de lo impronunciable» (EA: 90), Valente convierte el desierto, ya desde el principio de su itinerario poético, en un espacio de radical y solitario despojamiento en el cual o desde el cual ha de advenir o aparecer la palabra poética como palabra que linda con lo imposible, lugar de pleno descondicionamiento de la palabra, definido en otro lugar por el autor como «frontera con lo infinito» (PyM: 28). El primer poema de Valente, concentrada originación de toda su obra, acontece como transcurso por y en el desierto:

*Cruzo un desierto y su secreta  
desolación sin nombre.  
El corazón  
tiene la sequedad de la piedra  
y los estallidos nocturnos  
de su materia o de su nada. (AE: 69)*

Avanzar por ese desierto resulta, al cabo, un extremo ejercicio de *interioridad*, un encuentro consigo mismo desde una irrenunciable y enigmática realidad material: un corazón que aparece como centro nocturno o interiorización de ese territorio desolado. Ya en este primer poema, el sujeto poético se sitúa en un escenario cuyas reminiscencias místicas se pierden en los orígenes del cristianismo y más concretamente en los llamados *padres del desierto*, fundadores del monaquismo cristiano y remotos

modelos de la orden del Carmelo a la cual perteneció Juan de la Cruz. Douglas Burton-Christie ha estudiado con precisión y detalle la relevancia de los primeros anacoretas del cristianismo, originalísima creación espiritual cuya influencia para la mística posterior es enorme<sup>683</sup>. El ascetismo y la *humilitas* eran las principales guías de su camino espiritual en el cual el monje debía «abrazar el vacío» y «la oscuridad» como medio de iluminación. Para Valente, la experiencia poética se inicia, pues, como una travesía purgativa, donde la *materia* y la *nada* aparecen relacionadas por el ritmo de un latido aislado en mitad del espacio vacío. Algo interrumpe, no obstante, el aislamiento y la soledad:

*Hay una luz remota, sin embargo,  
y sé que no estoy solo;  
aunque después de tanto y tanto no haya  
ni un solo pensamiento  
capaz contra la muerte,  
no estoy solo. (AE: 69)*

Una luz acompaña desde su inalcanzable distancia el transcurso de la voz poética por su desierto. Luz descubierta en el momento nocturno del despojamiento, cabe quizá considerarla como una guía o lejano referente hacia el que avanzar, o en todo caso, como una radical *alteridad*. Más adelante consideraremos la poesía de Valente desde una posible fenomenología de la luz, aspecto este, como veremos, de gran importancia en lo que se refiere a la relación entre experiencia poética y divinidad. Esta luz *otra* y lejana propicia, sin embargo, en el poema un *regreso* a lo material, ahora esperanzadamente ofrendado hacia lo alto:

*Toco esta mano al fin que comparte mi vida  
y en ella me confirmo  
y tiento cuanto amo,  
lo levanto hacia el cielo  
y aunque sea ceniza lo proclamo: ceniza.  
Aunque sea ceniza cuanto tengo hasta ahora,  
cuanto se me ha tendido a modo de esperanza. (AE: 69)*

---

<sup>683</sup> Cfr. *La palabra en el desierto. La Escritura y la búsqueda de la santidad en el antiguo monaquismo cristiano*, Madrid: Siruela, 2007, p. 244.

La aparición de la luz ha puesto fin a la soledad, dirigiendo al sujeto poético, no tanto a una ascética renuncia cuanto a un acto de proclamación de *lo que tiene*, análogo a la celebración de las cosas convertidas en lenguaje que el sujeto poético realizaba frente a la inalcanzable lejanía del ángel en la *novena elegía de Duino* de Rilke<sup>684</sup>. Frente a lo otro, la materia se alza *proclamada* hacia el espacio celeste como única esperanza entre el desamparo del desierto nocturno e *interior* del corazón y el lejano horizonte de luz remota. Frente al ascetismo de la renuncia, el poema ostenta una naturaleza exaltatoria que enclava la presencia de lo tocado o tocable bajo la imagen de la ceniza como su estado más íntimo y propio, desde la perspectiva de su futura consunción. «Serán ceniza» expresa, a nuestro parecer, una necesidad de *reconciliación con lo material* al cabo de un proceso de ascesis interior o entrada en un estrato profundo de la interioridad de la voz poética. El descubrimiento del ámbito otro y trascendente de la luz no *separa* de la materia sino que propicia su radical proclamación, mas ya desde su informalidad, desde su más elemental y despojado estado<sup>685</sup>. Cómo se relacionan el descubrimiento de una otredad trascendente y su conciliación con la materia, constituye, como iremos demostrando, una cuestión central en la configuración místico-poética de la lírica de Valente. Conciliación que se juega de manera decisiva dentro del vínculo materia-nada que ya está presente en la primera estrofa del poema.

De forma análoga, en «Noche primera», se regresa a la experiencia nocturna del corazón en busca de una palabra *verdadera*: tanto en «Serán ceniza...» como en este poema el adentrarse en la experiencia de la interioridad se lleva a través del símbolo del corazón, de tan intensas resonancias rilkeanas, pero cuyas raíces místicas se remontan a los orígenes del cristianismo<sup>686</sup>. El corazón es el centro rítmico de la radical intimidad del ser, la presencia de un vacío interior, entrañado pero abierto a la recepción de lo otro en el espacio sin formas de la noche. Primera noche o noche inaugural, en la obra de Valente, de todo un ámbito de exploración poética:

*Empuja el corazón,*

<sup>684</sup> Vid. primera parte de este trabajo, Contexto poético, 1.3.9. Hacia un *dios del venir*: la poesía de Rainer Maria Rilke.

<sup>685</sup> El título del poema, por otra parte, remite al soneto de Quevedo que da lugar asimismo a *Homenajes y profanaciones* de Octavio Paz. Trataremos con mayor detalle las relaciones entre Valente y Quevedo, así como sus afinidades y divergencias con la poesía de Paz en la tercera parte de esta tesis.

<sup>686</sup> Cfr. Jean-Louis Chrétien, «Des membres du coeur aux organes de l'âme», op. cit., p. 15-44.

*quiénbralo, ciégalo,  
hasta que nazca en él  
el poderoso vacío  
de lo que nunca podrás nombrar.*

*Sé, al menos,  
su inminencia  
y quebrantado hueso  
de su proximidad.*

*Que se haga noche. (Piedra,  
nocturna piedra sola).*

*Alza entonces la súplica:  
que la palabra sea sólo verdad. (AE: 79)*

El poema se acerca a la experiencia de advenimiento o aparición de la palabra poética, desde el ejercicio de retracción y ascesis que tal proceso comporta. Una palabra que surge en el límite mismo de lo indecible, cerca o *en la inminencia* de un espacio que el lenguaje no puede ocupar. La comprensión ascética del acto creativo adquiere asimismo expresión simbólica de raigambre mística en el ámbito de la noche<sup>687</sup>. Así, el corazón deviene interioridad *violentada*, penetración y transformación radical en lo oscuro que requiere de su completa ceguera para asistir al nacimiento del espacio vacío de lo innombrable: retracción de la interioridad que libera un ámbito del que la palabra es sólo inminente e insalvable «proximidad».

La comprensión de la *verdad poética* aparece, pues, en Valente supeditada a este extremo ejercicio de penetración en la noche. La palabra de la verdad es asimismo «súplica», es decir, palabra dirigida a una instancia superior. Palabra que, como en la proclamación de la ceniza que acontece en el texto anteriormente comentado, se

---

<sup>687</sup> Preciso es recordar cómo la noche para Juan de la Cruz es el ámbito místico por excelencia, el momento de la «contemplación tenebrosa» en la cual el espiritual debe quedar «a oscuras de todo lo sensitivo y natural», en el despojamiento de la experiencia purgativa, para llegar así a la «noche beatífica» de la iluminación. (Juan de la Cruz, *Cántico B*, 39, 12, ed. cit., p. 895). Alois M. Haas ha interpretado la noche sanjuanista como «experiencia de la no experiencia» en la cual tiene lugar el descubrimiento de «la incommensurabilidad de las posibilidades de experiencia humana frente a lo divino», (Haas, op. cit., p. 65). Espacio de la negación de lo representable, es por ello mismo el lugar de la infinita posibilidad, análogo en este punto al vacío o la nada, crucial, como mostraremos más adelante, para entender la crisis de la divinidad en la poesía de nuestro autor.

descubre como palabra *ejecutiva*: vocablo que anhela consumarse en acto. El poema, merced a su carácter de súplica, se acerca a la naturaleza esencial de la oración. Paolo Valesio ha señalado, a propósito de este posible vínculo en la poesía de Valente, la principal diferencia entre oración y poema: este último se constituye formalmente siempre como *variatio* mientras que la primera se concebiría como *repetitio* de los mismos materiales <sup>688</sup>. Sin embargo, la palabra poética comparte con la oración una compartida vocación de convertirse en lo que María Zambrano ha denominado «palabra eficaz» <sup>689</sup>, pues la palabra de la oración ha sido distinguida asimismo con este rasgo ejecutivo. Así, Jean-Louis Chrétien en su *Phénoménologie de la prière* la denomina «acte de parole» <sup>690</sup>, vocablo que aspira a cumplir en sí mismo la identificación absoluta con la verdad que representa. Dicha ejecutividad buscada por la palabra poética encuentra su *analogon* en la llamada por Juan de la Cruz «palabra sustancial»: aquella palabra que «hace sustancialmente en el alma aquello que le dice», según el místico <sup>691</sup>.

La palabra poética emerge de forma violenta en «Noche primera», al borde o límite de la imposibilidad del decir. El ámbito de lo nocturno debe hacerse *interior* (*corazón hecho noche*), la palabra debe renunciar a lo visible, tantear en lo oscuro para alumbrar su verdadera naturaleza. Palabra que, aspirando a convertirse en acto, se queda tan sólo en señal de una inminencia. Celan consideraba, citando a Benjamin, que «la oración es la atención natural del alma»: en afinidad con el poeta rumano, en Valente también *oración* y *atención* extrema a la otredad se copertenecen, pues la verdad poética se concibe radicada en la tensional inminencia de lo innombrable, de una *otredad* que, aun inasequible como forma, enclava a la palabra en un espacio siempre *limítrofe*. Lo verdadero no es tanto una presencia cuanto una concentrada atención que transfigura a la propia palabra a través de su materialización oscura en *noche* o en *piedra*: la otredad inminente o lejana devuelve la palabra a un enigmático, elemental e

<sup>688</sup> Paolo Valesio, «El contorno de la ausencia (Reflexión sobre la poesía valentiana)», en Teresa Hernández Fernández, op. cit., 1995, p. 220. Como ha señalado Armando López Castro, «Noche primera» demuestra un aspecto esencial de la comprensión valentiana del proceso creador: el hecho de que «Valente no llega a ciertas conclusiones sobre lo que la palabra poética pueda ser y escribe luego en consecuencia, sino que es la palabra misma la que se le revela en el acto de la creación», «La presencia de San Juan de la Cruz», op. cit., p. 73.

<sup>689</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, ed. cit., p. 41.

<sup>690</sup> Jean-Louis Chrétien, «La parole blessée. Phénoménologie de la prière», *L'arche de la parole*, Paris : PUF, 1999, (2ªed.), p. 25.

<sup>691</sup> *Subida del Monte Carmelo*, ed. cit., 2, cap. 31, 1, p. 398. Ha sido Cuesta Abad quien ha señalado la diferencia que media entre dicha «palabra sustancial» y esta palabra ejecutiva que a través de la súplica o la proclamación comparece en la poesía de Valente: una palabra que busca ser «Acto de Habla absoluto» pero que permanece inevitablemente «en la abolición de su efectividad», en busca de «todo eso otro que no es» y que en el poema «Noche primera» remite a ese vacío innombrable del que la palabra es sólo *inminencia*. (op. cit., 316-317).

inerte estado material cuya exploración acomete Valente en una de las líneas principales de su obra poética.

El ámbito desértico y nocturno son ya en el primer libro de Valente *espacios purgativos*, donde para alcanzar la verdad es preciso reducir las formas a su materialidad primaria y situarse frente a una otredad apofática, sustraída a una definitiva presencia. En un poema inédito que pertenece al poemario no publicado *Nada está escrito* (1952-1953), anterior a *A modo de esperanza*, el poeta ya habla de una «palabra final», enclave verdadero que el poema desea. «Palabra interior» que está «no dicha, haciendo / luz posible de mis labios»: lo otro como lo inminente, lo esperanzado o lo posible son formas inaugurales del dominio más característico de la poesía de Valente.

Hemos tratado de mostrar cómo *A modo de esperanza* nos sitúa ya frente a los tres grandes ciclos o fases de la memoria distinguidos por Valente. Memoria personal, colectiva, memoria de la materia o de la palabra hecha materia, ciclos guiados por una principal vocación de acercamiento a la mística, ya presente. La crisis de la divinidad como tema principal de nuestro trabajo nos determina a contemplar desde el ciclo de la memoria de la materia a los otros, pues en él tiene lugar de forma más radical el enfrentamiento de la palabra poética con el ámbito de lo negativo. Para llegar a este estado de la palabra se ha de atravesar un proceso de despojamiento de las imágenes reveladas de lo divino y un vaciamiento de las imágenes acerca de la identidad cuyo desarrollo mostraremos a continuación.

### 2.2.3. Contra el dios revelado: el lenguaje poético y la violencia

La relación entre palabra poética y crisis de la divinidad se define, pues, en la poesía del autor de *A modo de esperanza* desde el ámbito de lo ausente, desde una *anterioridad* a toda posible epifanía que se perfila en la disolución de las cerradas formas del dios ya revelado, a partir, principalmente, de dos principios clave: la *piedad* y la *violencia*.

*Piedad* como una de las formas primigenias de trato con lo divino, según María Zambrano: relación con algo «invisible o innominado, algo que es y no es», con una «realidad que linda o está más allá de los linderos del ser»<sup>692</sup>. *Violencia* que hemos de concebir, en un primer acercamiento, como lucha contra lo divino en busca de provocar

---

<sup>692</sup> *Ibid.*, p. 203.

o suscitar su revelación, y al tiempo como destrucción contradictoria de todo lo revelado por la divinidad en busca del siempre renovado fondo vacío de su ausencia<sup>693</sup>. En el poema «Misericordia» de *A modo de esperanza* hallamos ya estas dos actitudes frente a lo divino. El poema es una invocación a una instancia suprema que no acaba nunca de hacerse manifiesta («*Hasta en el sueño / lucho contra el sueño / porque no puede revelarte*» AE, I: 80). Una otredad *invocable*<sup>694</sup>, que oscila precisamente entre el ser y el no-ser, entre la creencia y su negación («*Dime / quién eres / desde cuándo / existes, / por qué te niego / y creo. / Creo.*», AE: 80)

Negación y creencia coinciden originando una violenta paradoja. Lo único que es posible experimentar del ámbito de lo divino en este poema está centrado justamente en los términos de un radical enfrentamiento o lucha entre Dios y el hombre en el cual la palabra se alza, como en «Noche primera», para *suplicar*: «*Descubre el brazo / que me hiere. Ten / misericordia*» (AE: 81).

A ello se suma, en el primer libro del poeta, el rechazo de las imágenes del dios encerradas en una forma estable y fija, y concretamente, del ingenuo antropocentrismo que acaba convirtiéndolo en un muñeco en el poema «El circo: cinco fragmentos» («*dios de trapo, / de nada y de cartón*»), contrafigura patética de lo humano (*tan desnudo, / tan animal, / tan hombre, / dios de risa*) (AE: 96)<sup>695</sup>.

La distancia infinita y la imposibilidad de una directa comunicación entre el dios y su criatura es el tema central de dos poemas de la primera sección de *Poemas a Lázaro*: «Soliloquio del creador» (PL: 109) y «El muro (voz de la criatura)» (PL: 109-110). Se contrapone en estos textos la voz de un Creador consciente de la barrera de incompreensión que se yergue entre su criatura y Él («*pero jamás podría / comprender*

<sup>693</sup> No estamos de acuerdo con la afirmación de Paolo Valesio de que la violencia no tiene relación con la experiencia mística en la obra de Valente (Hernández Fernández, 1995: 229). Como trataremos de mostrar en las páginas que siguen, la violencia poética de Valente constituye un elemento esencial de su comprensión de la palabra y uno de los vínculos más importantes que establece el poeta con la mística de Miguel de Molinos.

<sup>694</sup> Hay que recordar el «tú invocable» («*ansprechbares*») que Paul Celan, en un texto que Valente tradujo, conocido como «Discurso de Bremen» (CV, I: 648), concibe como el espacio o ámbito hacia el que los poemas se dirigen o «están en camino». Valente define en muchos de sus poemas un análogo ámbito de invocación como hemos comentado a propósito de «Noche primera». Cfr. nuestro Contexto poético, 1.3.12. Entre oración y blasfemia: el dios de Paul Celan.

<sup>695</sup> En los poemas dedicados al muñeco Pancho, «A Pancho, mi muñeco» de 1965 (MS: 182-184), «A Pancho, mi muñeco: aniversario», de 1971 (TF: 424) y «Sobre la armonía de los cuerpos celestes» de 1976 (IF: 501), Valente recupera, en distintos momentos de su obra, el diálogo con un muñeco de trapo que, creado por el hombre *a su imagen y semejanza*, le otorga al poeta la oportunidad de meditar acerca de la trágica relación del Creador con sus criaturas. Una relación en que la imagen crística es clave esencial –Pancho aparece con los brazos abiertos, «casi crucificados» (MS: 184) o acompañado por «las tres Marías» (TF: 424)– y que vuelve angustiosamente grotesca la comprensión antropomórfica del Dios creador judeocristiano.



*mi palabra*», PL: 109), con los intentos desesperados de la criatura por lograr una respuesta o eco de su Creador («*Golpeé hasta la muerte: largos / muros, silencio, viento...y más allá / caí*» (PL: 110).

El absurdo y la mutua incomprensión rigen siempre en Valente las relaciones entre Creador y criatura concebidas desde el esquema antropomórfico judeocristiano. Hay, sin embargo, otra figura que, procedente del Oriente semítico, es adoptada por la espiritualidad cristiana occidental y que adquiere en Valente una continua y reveladora presencia a lo largo de toda su obra: la figura del ángel<sup>696</sup>.

En la tradición bíblica y cristiana el ángel representa, como el significado de su nombre griego indica, un «mensajero» (*angelos*) de la divinidad, un intermediario que, sobre todo a partir de la interpretación del Pseudo Dionisio Areopagita en su *Jerarquía celeste*, recibe la función de «transmitir a los demás los misterios escondidos de la Deidad»<sup>697</sup>. En la poesía de Valente, los sucesivos encuentros con el ángel manifiestan la evolución de su propia comprensión del ámbito de lo divino. En el poema «El ángel» de *A modo de esperanza*, esta figura revelada del misterio aparece como un adversario del poeta que, desde su absoluta superioridad, le revela a éste su verdadero nombre. Hay un juego feroz y desigual entre el hombre y el ángel, convertidos así en oponentes («*Oscuro jugador, / frente a mí el ángel / con su terrible luz, / su espada, / su abrasadora verdad*» (AE: 72). A la realidad superior del ángel armado de su «verdad» y de su espada, la voz poética, débil y mortal, sólo puede oponer «*una pequeña flor*» (AE: 72). La lucha finaliza con el oscuro acto de nominación del ángel:

*Fue larga la velada.  
Al fin me diste un nombre.  
Yo tenía una flor,  
tú una espada de fuego. Yo  
la sola libertad de querer tu victoria.* (AE: 73)

A diferencia de la lucha del ángel con Jacob en el Génesis bíblico, la imposición

---

<sup>696</sup> A la clarificación de la figura del ángel en la poesía de Valente han dedicado artículos muy valiosos M<sup>a</sup> Ángeles Lacalle Ciordia, «La presencia del ángel en la obra de José Ángel Valente», Cuadernos del Marqués de San Adrián: Revista de Humanidades, n<sup>o</sup> 1 (2002), p. 63-82, y Julián Palley, «El ángel y el yo en la poesía de José Ángel Valente», *José Ángel Valente*, Claudio Rodríguez Fer (ed.), ed. cit., p. 312-330.

<sup>697</sup> Pseudo Dionisio Areopagita, op. cit., p. 137.

del nombre es el resultado de una *derrota* contra el ángel, de un sojuzgamiento<sup>698</sup>. El ángel representa la brutal revelación de una forma fija y sagrada de lo divino que agrede y somete al sujeto que se le enfrenta. Será en la ocultación de lo no revelado donde la voz poética asuma una más libre y profunda relación con lo trascendente, siempre en el seno indiferenciado de un *Deus absconditus* que ha perdido ya todas sus formas. Así en «La última palabra» de *Poemas a Lázaro*, acaece la desaparición del ángel («*Ya nunca un ángel*»), aunque una lucha ya indeterminada y sin oponente continúe («*No hay paz / no hay tregua*»). No existe tampoco nombre recibido («*Yo mismo me pronuncio*»). La palabra final debe pronunciarla la sola voz poética:

*yo mismo  
pronunciaré la última palabra  
en esta soledad.  
Porque he sido erigido  
hombre en memoria mía:  
firme entre las oscuras  
potencias de la noche  
mi libertad está (PL: 115)*

Del espacio revelado del Dios y la lucha que acarrea, a la revelación oculta e interiorizada de la noche, ámbito de la libertad frente a la poderosa trascendencia fijada en una forma. La desaparición del ángel conduce a esas «*potencias de la noche*», donde la voz poética, desde su soledad, descubrirá verdaderamente el lugar de su palabra. Pues sólo en la consecución de la experiencia extrema de la noche podrá rehacerse el vínculo con la esfera de la divinidad al margen de los términos de enfrentamiento y oposición en que esta se había dado.

En efecto, volverá a aparecer significativamente el ángel en la poesía de Valente en el poema «El ángel» de un libro muy posterior, *Material memoria* (1977), justo cuando la interiorización del espacio de nocturno despojamiento es plenamente incorporada por la propia palabra, convertida en tanteo extremo en el enigma de su aparecer. El ángel, antiguo adversario, irrumpe convertido en una *no forma*, en el límite

---

<sup>698</sup> Jacob lucha contra el ángel durante toda la noche y en el rayar del alba el ángel, figura revelada de Dios, le otorga un nombre nuevo: «No te llamarás ya en adelante Jacob sino Israel, pues has luchado con Dios y con hombres, y has vencido», *Génesis*, 32, 29-30, *Sagrada Biblia*, ed. cit., p. 40. Ni Ciordia ni Palley mencionan esta oposición intertextual victoria / derrota entablada con el pasaje bíblico cuya pertinencia para la comprensión del poema nos parece revelante.

siempre de la sombra con la luz, en una parcela de la realidad donde los extremos se confunden hacia su *indistinción*:

*Reconozco tu oscura transparencia,  
tu rostro no visible,  
el ala o filo con el que he luchado.*

*Estás o vuelves o reapareces  
en el extremo límite, señor  
de lo indistinto.*

*No separes  
la sombra de la luz que ella ha engendrado. (MM: 379)*

Volvemos a encontrar la aparición del ángel como incomprensible lugar de encuentro o límite de dos realidades opuestas, obra de una reconciliación de la luz con la sombra que de ella ha surgido<sup>699</sup>. Lo indistinto, no sometido a demarcación o forma, actúa como una subversiva prolongación del límite que en nuestro poeta adquiere gradualmente una enorme relevancia. Más adelante penetraremos con mayor detalle en los alcances de esta indistinción de inspiración mística entre la luz y la sombra. Refirámonos, por el momento, a cómo la presencia del ángel prosigue su andadura en otro poema posterior, «Ángel: segunda elegía», de *Al dios del lugar*, libro de 1989. El título del poema encierra una referencia a la segunda elegía de Duino de Rainer Maria Rilke, texto en el cual el poeta checo evoca los tiempos bíblicos en los que los ángeles, «*pólenes de la divinidad en flor*», disfrazaban su carácter terrible («*Todo ángel es terrible*») adoptando formas propiamente humanas<sup>700</sup>.

La elegía añora, pues, una época perdida de convivencia y proximidad entre lo

---

<sup>699</sup> No consideramos justificable desde el propio texto la interpretación de Julián Palley a propósito de este poema, según la cual la figura del ángel podría concebirse como una «amenaza a la memoria» de una «amada ausente» (op. cit., p.330). La naturaleza de los símbolos manejados por el poeta nos lleva con mayor certeza al ámbito de la relación con la mística, habida cuenta de la evolución de la propia figura del ángel en el decurso de la lírica valentiana y de las imágenes de indistinción entre luz y oscuridad que adquieren culmen expresivo en la obra doctrinal de Juan de la Cruz, cuando el poeta y místico comenta los versos «*La noche sosegada / en par de los levantes de la aurora*» de su *Cántico espiritual*, centrando justamente en ese instante de indistinción limítrofe entre luz y sombra que el inicio del día propicia el acceso logrado a la experiencia de la divinidad (*Cántico B*, ed. cit., cap. 14-15, 23, p. 799).

<sup>700</sup> La elegía comienza, como es de sobra conocido, por el verso citado, «*Todo ángel es terrible*» y recuerda el pasaje bíblico del encuentro de Tobías con un compañero de viaje que resulta ser el ángel Rafael, al que no reconoce como tal, disfrazado este como iba de forma humana. La elegía sondea la posibilidad de un espacio propio del hombre que consiga enraizar en lo humano el impulso hacia lo divino de los hombres. *Vid.* Contexto poético, p. 115-116.

humano y lo divino y concibe el arte como una forma de mediación con esa trascendencia inalcanzable y dañina del ángel. Rilke perfila el espacio propio de la palabra del poeta, así lo apuntamos en nuestro contexto poético, como una celebración de lo mundano y humilde de la vida del hombre ofrecida al ángel lejano en su terrible e inalcanzable trascendencia: las cosas en su material sencillez convertidas en una palabra consciente de su limitación frente a la inefable otredad. Valente muestra en el poema, por su parte, un ángel que, llegado entre los hombres, dispuesto para el viaje como el ángel de Tobías, queda irremisiblemente prendado del mundo propio del hombre:

*Bebiste, dije, el vino claro  
de nuestra íntima pobreza  
y ahora  
no podías partir. (DL: 466)*

La relación con la segunda elegía de Rilke, explicitada a través del título del poema, además de constituir un homenaje al texto rilkeano, representa una suerte de reconciliación del ángel con el mundo humilde y material del hombre. Como en los tiempos de Tobías, el ámbito de la trascendencia se revela secretamente en lo más próximo: misterio al cual Valente se acerca en su poesía luchando previamente contra toda forma cerrada y estable de lo divino, pues dicha intimidad entre el mundo y el ángel es el fruto de un transfigurado punto de vista sobre lo real. La crisis o transformación de la divinidad en la poesía de Valente comienza justo con el combate contra el ángel, contra la forma sagrada y establecida de lo divino y su conversión posterior en un limítrofe espacio *indistinto* entre la luz y la oscuridad, en el que es posible emprender una reconciliación de ambos principios y donde el ángel puede, al cabo, encontrar un hogar en las cosas finitas del hombre.

Mas el ángel o la insinuación de lo divino surgen en un espacio de lo nunca del todo manifestado que no se constituye como *forma*, sino como centro originador de la forma o espacio infinito de toda formación, como más tarde estudiaremos. El dios revelado retrocede o se retrae hacia su silencio, como acontece en el poema «El sacrificio» de *La memoria y los signos* (1960-65). Ya nos referimos al tema del sacrificio cuando tratamos acerca del poema «Salamandra» de Octavio Paz. El poeta español no permanece ajeno al mismo en su exploración de la violencia poética. En la tercera parte de nuestro trabajo, tendremos la oportunidad de relacionar los enfoques de

ambos poetas respecto a este tema y sus puntos en común. En el citado poema de Valente, la palabra imperativa de Dios a Abraham que requiere el perentorio sacrificio de su hijo Isaac encuentra un desarrollo distinto al desenlace de la historia bíblica<sup>701</sup>. No es el ángel de Yavéh, como en el texto sagrado, quien le conmina a no consumir el parricidio, sino el propio Isaac, manifestación fulminante de la fuerza de la vida, quien se revela contra el arbitrario mandato divino. El padre, «*oído el dios*», hinchado por «*el poder oscuro que en su brazo ponían la obediencia y la fe*» (MS: 209), levanta un cuchillo «*puro como el ala de un ángel*» contra su propio hijo. Mas «*la fuerza entera de la vida / paró el golpe senil*». Quien «oye al dios» lo hace bajo la consigna de una terrible fe ciega. La revelación que acaece en el poema no tiene ningún contenido:

*La mirada del joven consultó el horizonte.*

*Pero ya en vano.*

*Un sol plumizo no velaba ahora*

*el vacío silencio de los dioses. (MS: 209)*

Un sacrificio busca suscitar, escribe María Zambrano, una «manifestación» de lo divino en alguna de sus formas<sup>702</sup>. De forma análoga, Walter Otto ha recordado que los ritos sacrificiales buscaban en esencia sentir «la cercanía inmediata de un dios»<sup>703</sup>. Desde una perspectiva que ha pretendido aunar en su reflexión la metafísica con los datos positivos de la etnología, acaso René Girard haya sido el autor que en el contexto del pensamiento contemporáneo más ha contribuido a manifestar sin ambages la naturaleza ambigua del sacrificio y sus cruciales derivaciones en la comprensión general de lo religioso. Girard no duda en situar en el centro del fenómeno de la trascendencia el vínculo oculto tras toda estructura sacrificial entre la divinidad y la violencia: «la violencia constituye el auténtico corazón y el alma secreta de lo sagrado»<sup>704</sup>. El ámbito propio de la relación de los hombres con los dioses estaría en primer término cifrado por una relación sacrificial, en la medida en que ésta persigue expulsar la violencia originaria que reside en el fondo de la condición humana y proyectarla, mediante el sacrificio de la víctima propiciatoria, a una exterioridad trascendente, de carácter divino. La divinidad queda, así, inserta en este «juego de lo

---

<sup>701</sup> Cfr. *Génesis*, 22, ed. cit., p. 24.

<sup>702</sup> María Zambrano, *El hombre y lo divino*, ed. cit., p. 39.

<sup>703</sup> Walter Otto, *Dioniso*, ed. cit., p. 23.

<sup>704</sup> René Girard, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona: Anagrama, 1995, p.38.

sagrado y la violencia»<sup>705</sup> que constituye el meollo del hecho religioso en su conjunto, por el cual ambos principios acaban por identificarse por completo.

Sin discutir el trasfondo de las tesis defendidas por Girard, nos interesa proyectarlas sobre el análisis de este poema de Valente, en la medida en que explicita el esquema sacrificial al tiempo que opera en él importantes transformaciones. Pues el sacrificio es aquí un rito trunco, interrumpido. Si lo sagrado constituye para Girard, en su fase más primitiva, un juego circular, un «círculo vicioso»<sup>706</sup> que tiene a la violencia como fundamento inconfesable y al dios y a la víctima como actantes intercambiables y arbitrariamente adjudicados, el sacrificio que Valente nos presenta conduce a un espacio ajeno a dicha estructura circular. Es un sacrificio elidido, que no obtiene una respuesta del dios sino su *no revelación* o a una revelación de lo no manifestado. La *libertad y juventud* de la vida, la oposición violenta a «*la obediencia y la fe*» surgidas de «*poder oscuro*», llevan a lo *no revelado*. El «sol plomizo» ilumina o *no vela* una visión de la no visión, una percepción del silencio o la ausencia de respuesta de lo divino. La violencia de lo divino no se soslaya o reprime. Obtiene, más bien, en su no ejecución, la posibilidad de liberarse de sí misma, de alcanzar un ámbito ajeno al juego semántico propio del rito sacrificial y su equipolaridad entre el dios y la violencia.

De esta forma la violencia poética se manifiesta en la poesía de Valente como una instigación que remite la estructura sacrificial a un ámbito de total apertura, en el cual tiene lugar en cierta medida su término absoluto. Este ámbito de la no revelación se expresa mediante la manifestación de un mero vacío central, de un *punto cero*, en el que el movimiento de la violencia se disuelve cada vez que es convocado sin encontrar otra víctima que la propia palabra. Pues lo que opera siempre la destrucción sacrificial en sus diversas manifestaciones poéticas es la destrucción del sentido: el acceso al ámbito de lo apofático como liberación definitiva de la palabra y anulación de todo discurso acerca de lo divino, de toda instrumentalización teológica del mismo.

Valente avanza, así, hacia ese *punto cero* reiterando en distintos lugares de su poesía el esquema sacrificial como medio de acceso al ámbito incondicionado de lo apofático. Por ello, el vínculo sacrificial con la divinidad encuentra otras manifestaciones en la poesía posterior de Valente, a través sobre todo de una inversión reveladora en el propio esquema del sacrificio. En el poema «El laberinto» de *El inocente* son los propios dioses quienes lo sufren, convertidos en un paródico «*rebaño*

---

<sup>705</sup> *Ibid.*, p. 268.

<sup>706</sup> *Ibid.*, p. 151.

divino» a la espera de su holocausto: «Desde el fondo los dioses nos miraban sin comprender, pues no saben cuál de ellos será el próximo» (EI: 318). En el poema «Máscaras» de *Cántigas de Alén* el sujeto poético se pregunta qué queda «del tumefacto cuerpo devorado de un dios y de sus sacrificadores» (CA: 532).

Matar al dios es una manera de reencontrarse con un sagrado que se manifiesta en imposible fijación o estable y limitada solidez. Ello nos conduce a otro poema *transgresor* de Valente, «El templo», esta vez de un libro posterior, *El inocente*, que engloba los textos escritos entre 1967 y 1970. «El templo» constituye para el poeta el espacio del dios revelado o ya «usado»; un lugar erigido en servicio de una palabra que es esencialmente acto o transformación de lo real y no mera conmemoración. Por ello el Cristo obra en el poema de Valente como un *destructor*, único medio de activar la palabra y devolverle así una vivacidad a la experiencia de lo divino que el templo había petrificado, pues en él sólo puede encontrarse «el rostro / ya usado del dios» (EI: 301).

La búsqueda de una activación de lo escrito, es decir, de una verdadera puesta en acto de la palabra, lleva al Cristo a superar el tiempo fijado por «el ritual» en sus «inútiles compases» y, finalmente, al proferimiento de una palabra destructora, de una «blasfemia» que, destruyendo el templo, descubra la fuente inagotable, nunca del todo revelada, de lo escrito y detenido en el espacio sagrado.

A lo largo de nuestro recorrido por la tradición poética moderna, en la primera parte de este trabajo, vimos cómo la blasfemia en tanto transgresión desacralizadora, constituye para algunos autores como Lautréamont o Celan una forma de reactivación de lo divino, en la medida en que contribuye a destruir sus imágenes esclerosadas y activa a través de la transgresión una nueva experiencia de lo sagrado. Además, el propio Valente se remite a la tragedia griega en su lectura de la Antígona de Sófocles para localizar, apoyándose asimismo en la interpretación de Hölderlin, la clave de la violencia que la palabra poética entraña con relación a la divinidad, en su sentido de lucha contra las formas ya reveladas del dios. La palabra poética se constituiría, para el poeta español, como una suerte de *antitheos*, a la manera trágica-hölderliniana en cuya línea la poesía de Valente encontraría su particular puesto.

La blasfemia actúa en la poesía de Valente de forma análoga a cómo lo hace en la obra de Ducasse o de Celan: es un catalizador de la crisis de lo divino, la oportunidad de una ruptura regeneradora. Así, en el poema de Valente:

*La blasfemia amarilla*

*recorrió los oídos de los sordos de piedra.*  
*Y el Cristo, hijo del hombre,*  
*el destructor de templos*  
*(pues ya no quedaría piedra*  
*sobre piedra y sólo el tiempo*  
*de destruir engendra)*  
*levantó su morada en la palabra*  
*que no puede morir. (EI: 301)*

La destrucción representa en la poesía de Valente, frente al tiempo del ritual, un tiempo engendrador, un origen o génesis, un repliegue al punto de una generación infinita, a esa palabra nunca del todo proferida, nunca del todo proferible, que «no puede morir». Hay que recordar a este respecto las preguntas que se hace Valente en un artículo del año 1985, «Sobre el nombre escondido»: «¿Sería el poema un enorme monumento votivo bajo el cual sólo hubiera, diseminada y oculta, callada y dicha, una palabra única? ¿El lenguaje poético, una infinita variación sobre un tema, el tema de los nombres del dios?» (EA: 22). Y preguntamos ahora nosotros: ¿cómo se habría de llegar a esa palabra o nombre escondido, que en «El templo» es experimentada como *palabra inmortal* y por ello raíz de toda palabra sino por medio de una *destrucción* que eliminase la palabra como *discurso* sobre lo divino y suscitase la palabra como *acto* o estallido inmediato de dicha experiencia?<sup>707</sup>

El poema, ha escrito Valente, es ante todo «lugar, estancia, morada», un «lugar del no lugar» (PyM: 25) que busca erigirse, añadiríamos nosotros, en esa palabra inmortal que incorpora su propio cumplimiento. Palabra que encuentra en el inexplicable límite entre luz y sombra sondeado por la experiencia mística su referencia más afín, como ya hemos visto. Valente acude para intentar definir la naturaleza de esta

---

<sup>707</sup> El término *discurso* tiene muy profundas resonancias en el pensamiento crítico de Valente en torno al lenguaje. Aparece con un valor político en el ensayo «Ideología y lenguaje» (PT: 52), tomado del marxista H. Lefebvre, como el lenguaje institucionalizado que se opone y oprime a la palabra poética. Lo encontramos con un valor teológico en el «Ensayo sobre Miguel de Molinos» (VP: 88), como «*discursus*» o lenguaje utilitario frente a la palabra del místico que quiebra el «proceso discursivo» hacia su particular *intelligere incomprehensibiliter*. Esta doble oposición de la palabra poética contra el discurso político-teológico se basa precisamente en su lucha contra la cristalización ideológica de la realidad y en su condición de apertura de lo real hacia lo posible. Susan Langer analizó la diferencia entre discurso y arte en *Feeling and Form*, libro que Valente utiliza para ilustrar la distinción entre «*formas discursivas* y *formas presentacionales*» del conocimiento, propias de la experiencia poética (EA: 165). La teoría de Langer reside en la concepción de la obra artística como algo que no puede ser construido «by a process of synthesis of elements, because no such elements exist outside it» sino que «they only occur in a total form». (New York: Charles Scribner's sons, 1953, p. 369).



palabra que se abre en el fondo de todo poema como su más secreto origen o raíz a la concepción de la palabra propia de los llamados pueblos primitivos: esa «palabra total» que en el mundo melanesio, según han estudiado los antropólogos, «engloba la locución, la acción y el decurso del pensar» (PC: 60). Concepción de una palabra-evento que se encuentra asimismo en el *Prólogo al Evangelio de Juan* como encarnación de la palabra o *Logos*, donde, escribe Valente, «la palabra total coincide con la palabra inicial o palabra matriz» (PC: 63). Es por ello que esa palabra destructora de templos que es para Valente la palabra poética acaba descubriendo entre las ruinas – cabría decir– de la desmantelada realidad petrificante del dogma o de la ideología, una comprensión mucho más originaria de la propia palabra: «toda palabra poética nos remite al origen, al *arkhé*, al limo o materia original, a lo informe donde se incorporan perpetuamente las formas» (PC: 63).

Llegar a ese estrato hondo de la palabra poética donde la palabra deja de ser *forma* para convertirse en continuo proceso de *formación*, origen vivo del advenimiento de las formas, lugar de su manifestación, requiere ese reavivante impulso destructivo como previa apertura. La violencia poética actúa, pues, en la poesía de Valente como un movimiento de desocultación de esos estratos hondos que convierte a la palabra poética en lo que Paul Celan llamaría una *contrapalabra* (*gegenwort*)<sup>708</sup>, una palabra activa que supera y rompe la esclerosis del discurso ideológico o teológico.

Es sobre todo a partir de *La memoria y los signos*, es decir, a partir del período de 1960-1965 cuando esta comprensión de la violencia en la palabra poética como constitución de una *contrapalabra* comienza a adquirir en la poesía de nuestro autor una presencia más relevante<sup>709</sup>. Contra la memoria paralizada de las verdades establecidas

<sup>708</sup> Resulta reveladora a este respecto la traducción que llevó a cabo Valente de estos versos del poema Psalm de Celan: «Gelobt seist du, Niemand. / Dir zulieb wollen / wir blühen. / Dir / entgegen». Trad.: «Alabado seas, Nadie. / Queremos por tu amor / florecer / contra / ti» (CV: 661). Mientras que la traducción francesa de Jean-Pierre Lefebvre, revisada por Celan, traduce «*entgegen*» como «*à ton encontre*» (Paul Celan, *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, Paris: Poésie Gallimard, 1998, p. 181) y la española de Reina Palazón «*hacia ti*» (op. cit., p.162), Valente refleja la ambigüedad opositiva del *entgegen* alemán (*al encuentro, hacia, en contra de*) utilizando la preposición *contra*, que logra aunar en español el sentido direccional con el opositivo introduciendo un matiz de violenta resistencia frente a la nada.

<sup>709</sup> Miguel Mas se ha referido también a este período de cuestionamiento de la palabra comenzado en el libro *La memoria y los signos*: «Se inicia el trayecto de lo que podríamos denominar desprestigio del decir» (*La escritura material de José Ángel Valente*, Madrid: Hiperión, 1986, p. 45). Una expresión que se presta a equívocos y que consideramos poco afortunada. Si bien coincidimos plenamente con su parecer en lo que respecta a la concepción de un proceso autocrítico en el lenguaje poético de Valente en este poemario, no está llevado exactamente por un *desprestigio del decir*: no hay *desencanto* con respecto a las posibilidades de la palabra en la poesía de Valente. Muy al contrario, la crítica es un medio de «*dar un sentido más puro a las palabras de la tribu*» y se hace guiada por la certidumbre de esa palabra total que el poeta busca.

por la Historia, con toda su carga de triunfalismos o manipulaciones, contra todo poder arbitrario y total, Valente sitúa la actividad violenta de la palabra poética. Así en el poema «Con palabras distintas» la poesía «asesina» al «señor de los principios principales» y huye «del ataúd y el cetro» para ofrecerse al «hombre duro, instrumental, naciente / que a la pasión directa llama vida» (MS: 200). La palabra queda, así, retraída a su origen («gustó el sabor del barro o de su origen»), ajena a sus usos convencionales y fijados, desconocida como si hubiese aún de serle otorgados nuevos e inéditos sentidos: «Y vino a nuestro encuentro / con palabras distintas, que no reconocimos, / contra nuestras palabras» (MS: 200).

La palabra poética como *contrapalabra* reacciona, ante todo, contra la palabra en tanto comunicación, *discurso*, mensaje sistematizable de la ideología. Reclama una libertad absoluta para el hecho poético, libertad de la que ha de surgir toda posibilidad de regeneración o de reactivación de lo real. La palabra del poema busca una primera incomprendibilidad impermeable aún a los sentidos ya establecidos, que pueda desde su diferencia hacer aflorar una realidad nueva o una nueva experiencia de lo real. Es preciso para ello romper los sentidos, *quebrar* o *vaciar* las palabras. Leemos en el poema «Como una invitación o una súplica»:

*En vano vuelven las palabras,  
pues ellas mismas todavía esperan  
la mano que las quiebre y las vacíe  
hasta hacerlas ininteligibles y puras  
para que nazca de ellas un sentido distinto,  
incomprensible y claro  
como el amanecer o el despertar.* (MS: 215)

Acto de violencia que culmina en un despertar del lenguaje del que deriva una ininteligibilidad propia de la palabra poética próxima al *intelligere incomprehensibiliter* o «entender no entendiendo» que reclama para sí tanto la experiencia de la poesía como la de la mística. Así como en el poema de «El sacrificio», el rito trunco conducía a una no revelación, se llega mediante la proyección de la violencia sobre el sentido de la palabra a un resultado análogo. En otro poema de la misma sección de *La memoria y los signos*, «Un canto», la violencia o destrucción que la palabra poética comporta se concibe como un medio de llegar a esa «palabra intocable» que reside en el fondo:

*Quisiera un canto  
que hiciese estallar en cien palabras ciegas  
la palabra intocable.  
Un canto.  
Mas nunca la palabra como ídolo obeso,  
alimentado  
de ideas que lo fueron y carcome la lluvia. (MS: 250)*

La violencia poética se levanta, pues, contra la *palabra-ídolo* que en la obra de Valente procede siempre de estructuras totalitarias de poder, fuentes de la ortodoxia política o teológica. La palabra poética resulta, así, una forma eficaz de «manifestación de lo encubierto» (PT: 24) que descubre y devuelve a la luz las posibilidades negadas por el cierre impuesto por la alienación ideológica. Es en los años 1968-1971 cuando Valente explora con mayor hondura esta concepción de la violencia o destrucción engendradora de la poesía frente a lo ideológico, tanto en los poemarios publicados en ese período, como en los artículos que de esa época reunirá después en *Las palabras de la tribu*<sup>710</sup>.

Apoyándose en la comprensión marxista de lo *ideológico* como «proceso por el que los principios mismos de la representación de la realidad sustituyen a esta, yendo de este modo del conocimiento de lo real a su ocultación» (PT: 23), Valente concibe, por consiguiente, la poesía como una fuerza de radical *desocultación* que agrede y atenta contra el sentido mismo de la ortodoxia pensada como «cristalización ideológica» (PT:71). Ortodoxia e ideología constituyen, en rigor, dos faces del mismo oponente, donde la estructura eclesial y la político-totalitaria quedan perfectamente equiparadas, así como la «epifanía de lo real» se corresponde, «en terminología propiamente religiosa», a una «revelación de lo divino» (PT: 71)<sup>711</sup>.

---

<sup>710</sup> Época de publicación de las entregas de poesía *Breve son* (1968), *Presentación y memorial para un monumento* (1969), *El inocente* (1970) y *Treinta y siete fragmentos* (1971) y de artículos situados en la órbita temática que estamos señalando, como «Literatura e ideología» (1969), «La respuesta de Antígona» (1969), «Lautréamont o la experiencia de la anterioridad» (1970) o «Rudimentos de destrucción» (1971). Sánchez Robayna se ha referido a la poesía de esta época de Valente como una concepción genuina del realismo de la época basada en «la despragmatización del lenguaje» y en «la exploración de la dimensión moral de la palabra» que privilegiaba «la palabra en la historia». (Prólogo a *El fulgor. Antología poética 1953-2000*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002, p. 6-7).

<sup>711</sup> Christine Arkinstall ha dedicado un estudio a analizar las formas de oposición y subversión poéticas que la obra de Valente despliega en su lucha contra toda forma de poder impositivo, en el cual se integran tanto el dios todopoderoso y patriarcal como el dictador: «El Creador absoluto, con poder total sobre la

Es así como en esta época Valente se dedica a desmontar el lenguaje falsificador de las ideologías totalitarias, tanto del nazismo alemán como del comunismo o del imperialismo norteamericano, recurriendo, para mostrar su vaciedad, a las mismas consignas simplificadoras y rudimentarias que estos utilizan, responsables de la corrupción y el cierre semántico de sus usos lingüísticos<sup>712</sup>.

En estos años, cuando Octavio Paz se encuentra en plena asimilación de la experiencia oriental de la India, se aproxima Valente al espíritu subversivo del surrealismo francés, en lo que este movimiento tuvo de enérgica y contundente negación del orden social establecido y de oxigenante liberación del lenguaje poético, cuando el poeta mexicano había dejado ya atrás sus años de más estrecho vínculo con el grupo poético francés. Valente se remonta, sin embargo, a las fuentes inspiradoras del movimiento de vanguardia, dedicando poemas tanto a Isidore Ducasse («Segundo homenaje a Isidore Ducasse», BS: 264) como a otro poeta muy querido por el grupo liderado por Breton, Arthur Rimbaud, en «Punto cero» (EI: 315). En *El inocente* (1970) existen además homenajes dedicados a Buñuel («El escorpión amigo de la sombra», EI: 305) y a Antonin Artaud («Crónica II, 1968», EI: 309) que nos hablan de esta especial vocación subversiva que liga tan íntimamente la palabra poética y la violencia en esta época de su obra.

En un texto de *El inocente*, titulado «El poema», la concepción de la palabra poética desemboca en algo en lo que ya venían insistiendo algunos poemas precedentes: la radical materialización de la palabra, el anhelo de convertirla en un *objeto*, dotada de solidez y cuyo poder surge de su resistencia a ser reducida a un sentido ideológico predeterminado, de su capacidad presentacional de surgir como *novum* inasumible por las cerradas estructuras de la ideología<sup>713</sup>. La palabra ha de crearse como «un objeto duro» que, interpuesto «entre el brazo del ángel y el cuerpo de la víctima», mediador

---

vida y muerte de lo que crea, puede compararse con el dictador absolutista, quien se otorga el derecho divino de hacer y deshacer según su antojo», *El sujeto en el exilio: un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald*, Ann Arbor, Michigan: UMI, 1994, p. 167.

<sup>712</sup> Vid. sobre todo los poemas de *Presentación y memorial para un monumento* en cuya composición las consignas políticas juegan un papel importante (OP, I: 336 y 341). Andrew P. Debicki en «La intertextualidad en la poesía de Valente» (*José Ángel Valente*, Claudio Rodríguez Fer (ed.), Madrid: Taurus, 1992, p. 157-171) pondera el hábil uso que el poeta realiza de diversas fuentes, mientras que Armando López Castro (*Lectura de José Ángel Valente*, León: Universidad de León, 1992, p. 107-108) ha trabajado más en concreto sobre la utilización de textos de Hitler en estos poemas. M<sup>a</sup> Angeles Lacalle Ciordia ha estudiado en paralelo la acerba crítica de la ortodoxia política y la religiosa en este poemario, (*La poética de José Ángel Valente*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 2000, p. 120-123).

<sup>713</sup> Este anhelo de objetualización del poema, forma de concebirlo como materia activa, domina otros poemas de Valente como «El cántaro» (PL, I: 120) o «El signo» (MS, I: 247).

«entre el nombre del dios y su vacío», nos ayude a «poseer la tierra» (EI: 303-304). La referencia al ángel y su frustrado sacrificio nos remite a algunos textos que hemos comentado un poco más arriba. Es interesante, asimismo, considerar cómo el poema-objeto, concebido casi como un arma, se interpone «entre el nombre del dios y su vacío». Palabra, pues, que evoluciona hacia la desaparición de los nombres ya revelados o impuestos del dios ganando con ello un vacío liberador. La fuerza del poema es en este texto una *interposición* entre las dos realidades y, por ello mismo, una forma de mediar entre ambas.

Hemos visto ya, en todo caso, que el lenguaje poético alcanza su cota más elevada de libertad en ese ejercicio de violenta destrucción de los nombres ya revelados de lo divino que acarrea la infinita apertura de esa palabra inicial u originaria que el lenguaje poético intenta experimentar convertido en acción destructora. Valente se interna en las fuentes del surrealismo en busca de esta comprensión generadora de lo destructivo y relaciona significativamente la transgresión poética con la religiosa. En el artículo «Tres notas sobre Lautréamont», refundición de textos de 1969, concibe *Los cantos de Maldoror* dominados por «la inmensa capacidad de destrucción creadora de todas las experiencias religiosas extremas» (PT: 296), y en «Rudimentos de destrucción» considera la violencia destructiva contra «la gravitación represiva de la ortodoxia» como un «ejercicio preambular» que «se produce con mucha frecuencia sobre el lenguaje, en un movimiento de destrucción y reinvención que es a la vez abolición de la realidad y acceso a formas más profundas de esta» (PT: 73).

Así como en las composiciones de *¿Águila o sol?* Octavio Paz recurría a una neutralización caótica de los órdenes de lo real con el fin de alcanzar una regeneración de la experiencia poética, Valente considera asimismo el *caos*, de forma análoga, como «apertura» a una nueva posibilidad creadora. Así pues, la destrucción de las formas sagradas y permanentes de lo divino se convierte en un método para asegurar «la fluidez perpetua del movimiento creador» (PT:74). El ataque y desafío al «movimiento limitador del demiurgo» (PT: 297) de la parte de Maldoror es interpretado por Valente desde este impulso que el poeta español en su poesía convierte en lucha contra el Creador o contra su representación tradicional en la figura del ángel.

No sólo el encuentro con Lautréamont ayuda a Valente a clarificar, por afinidad, su propia concepción de la violencia poética. En la época previa a la publicación de *El inocente*, en la primavera de 1969, tiene lugar su lectura de la *Guía espiritual* del místico español Miguel de Molinos, obra heterodoxa del último período de la gran

mística cristiana (1675), marginada y mal conocida en el ámbito hispánico y que Valente reeditaré, por ello mismo, en un ejercicio de justicia histórica, en 1974<sup>714</sup>.

Algunos poemas del Valente de esta época versan sobre diversos modos de la represión eclesiástica, equiparándola a la político-totalitaria<sup>715</sup>, pero será sobre todo un texto esencial de *El inocente*, «Una oscura noticia», dedicado a Miguel de Molinos, donde el autor de la moderna edición de la *Guía espiritual* rinda debido homenaje al místico zaragozano y muestre cómo la experiencia poética había llegado para él a equipararse, en su radicalidad, a la experiencia mística.

«Una oscura noticia» es, ciertamente, una semblanza de la ceremonia de retractación que Molinos se vio obligado a protagonizar en la Iglesia de Santa María Sopra Minerva de Roma en 1687, a resultas del proceso condenatorio que la curia romana sostuvo contra el místico por herejía, en un deplorable espectáculo de intereses políticos y manipulaciones que Valente estudió con todo detalle, interesado como estaba en los instrumentos y métodos de la represión ideológica<sup>716</sup>.

Molinos es, para Valente, un ejemplo extremo y denodado de resistencia y defensa de una *experiencia interior*, infinitamente libre de lo divino, superadora de toda limitada comprensión ortodoxa del hecho religioso. Una experiencia vivida desde lo que para la autoridad religiosa siempre ha de ser considerado como una «negación de los límites» (VP: 89). Espiritualidad *transgresora*, la de Molinos, que atribuía justamente por ello a la violencia, una presencia crucial en el camino místico: «porque el Reino de los cielos padece violencia, y no le conquistan los pusilánimes y delicados, sino los que se violentan»<sup>717</sup>. La *Guía* de Molinos resulta a juicio de Valente una exploración del «secreto espacio de la experiencia interior» (PC: 117). Frente a la represalia pública o la humillación forzosa de la autoridad, el místico es aquel que gana su libertad en lo más profundo de sí mismo, en un centro recogido y vacío donde na hay *nada*:

---

<sup>714</sup> Valente reconstruyó la historia de su lectura de Molinos y de su ulterior edición en el ensayo «Breve historia de una edición» (VP: 258-278) y volvió sobre el tema en un artículo posterior de 1996, «Miguel de Molinos» (EA: 169-175). Sánchez Robayna, en «La poesía de José Ángel Valente: suma de una lectura», *El silencio y la escucha: José Ángel valente*, ed. cit., p. 190, ha señalado la crucial importancia que la obra del místico zaragozano tuvo para la poesía de Valente: «No está de más acaso indicar que la lectura que José Ángel Valente ha hecho de la obra de Miguel de Molinos ha importado a su poesía de una manera en verdad frontal».

<sup>715</sup> Nos estamos refiriendo sobre todo a textos como los fragmentos que comienzan «Ubi non est governor» o «La hoguera» de *Presentación y memorial para un monumento* (272-273).

<sup>716</sup> Vid. «Ensayo sobre Miguel de Molinos», VP: 85-132.

<sup>717</sup> Miguel de Molinos, *Guía espiritual. Defensa de la contemplación* (ed. José Ángel Valente), Barcelona: Barral, 1974, Libro tercero, cap. XV, p. 228.

*Y tú en medio,  
tú solitario bajo las insignes galas  
del otoño romano, vestido de amarillo,  
taciturno y secreto,  
aragonés o español de la extrapatria, ibas,  
aniquilada el alma, a la estancia invisible,  
al centro enjuto, Michele,  
de tu nada. (EI: 317)*

Aniquilación del alma que conduce, en el decir de Valente, a ese «centro vacío», sólo ocupado por «lo que no tiene forma ni imagen» y que «encierra a la vez la potencialidad infinita de todas las formas de la creación» (PC: 91).

La violencia poética constituye, así, en la obra de Valente una suerte de *ascesis* análoga a la *ascesis* de la mística, en la medida en que rompe con las manifestaciones heredadas de lo divino y se dirige a la consecución de una desnudez afín a esa «perfecta desnudez de todo cuanto hay, hasta del mismo Dios»<sup>718</sup> que es el centro de la experiencia radical de Miguel de Molinos.

La presencia de la violencia poética y de su afán destructor dejará de ocupar un lugar central en la poesía de Valente en obras posteriores a 1971 como *Interior con figuras* que reúne los poemas escritos de 1973 a 1976. Una vez consumada la *ascesis* que ha despojado de la parálisis de las formas cerradas e inmóviles al lenguaje poético, una vez activado el movimiento de profundización interior del propio lenguaje poético hacia el proceso abierto e infinito de su generación, es decir, conquistado ese «punto cero» de la palabra que sirve de rótulo general al primer volumen de su obra poética, el punto de «la indeterminación infinita, de la infinita libertad» (OC, I: 65), la experiencia de lo divino no será tanto una lucha contra sus formas ya reveladas y fijas cuanto una experiencia verbal de ahondamiento en ese centro vacío y generador al que la destrucción, como experiencia iniciática, ha dado acceso.

#### **2.2.4. El vaciamiento de la identidad. Una *kenosis* poética**

La aproximación máxima a ese «punto cero» de «infinita libertad» trae

---

<sup>718</sup> *Ibid.*, p. 227.

aparejado un cambio radical de la noción de persona o identidad poética. La poesía de Valente, en su tentativa por penetrar en las capas profundas del lenguaje y de la realidad, suscita un análogo ahondamiento en lo que podría denominarse los sucesivos estratos de la voz poética. A lo largo de su obra, Valente recurre en múltiples ocasiones a la autorrepresentación proyectada en el poema: el poema como una suerte de *autorretrato* o de escenificación de sí mismo en el que su autor tendría la oportunidad de observarse desde fuera, encontrarse consigo en diferentes momentos de su decurso vital.

Ello no entraña sólo, como veremos, una relación entre la voz poética y la memoria sino que inquiere, más profundamente, por el fondo último de toda identidad, espacio de la génesis de la voz que el poema constituye. Al devenir del tiempo corresponden sucesivos e innumerables rostros que van superponiéndose o borrándose. La poesía de Valente pregunta al cabo por la superficie vacía que a todos los contiene o los contuvo, por el espacio vacante que estos ocupan u ocuparon en su rápido sucederse.

Michel Foucault ha caracterizado con agudeza esta aventura de ahondamiento en el sujeto poético explorada por la Modernidad de forma crítica y consciente: «El sujeto de la literatura, (aquel que habla en ella y aquel del que ella habla), no sería tanto el lenguaje en su positividad, cuanto el vacío en que se encuentra su espacio cuando se enuncia en la desnudez del *hablo*»<sup>719</sup>. A Valente le interesaron tanto las voces del monólogo dramático a la manera de Robert Browning, practicado asimismo por Luis Cernuda, como el desdoblamiento irónico de la persona poética pero desde un fondo inquisitivo mucho más profundo que el de otros poetas de su generación<sup>720</sup>, a la busca de una exterioridad o «un afuera del sujeto que habla»<sup>721</sup> alcanzada sin embargo, en la poesía de nuestro autor por una penetración sin paliativos en la incondicionalidad del ser del lenguaje. Alcanzar dicha incondicionalidad no significa solamente poder vivir el

---

<sup>719</sup> Michel Foucault, *El pensamiento del afuera*, Valencia: Pretextos, 2000, p. 14.

<sup>720</sup> En ello se aparta nuestro poeta de forma radical del tratamiento que de este tema dieron otros poetas españoles de su misma generación, como el barcelonés Jaime Gil de Biedma (nacido en 1929, el mismo año que Valente). El autor de *Moralidades* convierte su poesía, escribe Dionisio Cañas, en «la búsqueda y la invención de una identidad», a través de la construcción de una «mirada irónica» («La mirada irónica de Jaime Gil de Biedma», introducción a la antología de Jaime Gil de Biedma, *Volver*, Madrid: Cátedra, 1993, p. 11). mientras que Valente explora qué experiencia se abre tras la cesación de toda identidad, en el cuestionamiento absoluto de la relación identitaria con el lenguaje. Búsqueda de una identidad o «ficcionalización del sujeto poético» (Miguel García-Posada, «Prólogo» a *La nueva poesía* (1975- 1992), Barcelona: Crítica, 1996, p. 30) que con el tiempo se ha convertido en fórmula más o menos banal y reiterada por la llamada *poesía de la experiencia* como configuración de una persona poética concebida, según uno de sus principales ideólogos, como «persona normal» en aras de una nueva poética social capaz de interesar a las masas (Luis García Montero, «Los argumentos de la realidad», *Confesiones poéticas*, Granada: Maillot amarillo, 1993, p. 239).

<sup>721</sup> Foucault, *ibidem*.



yo poético como una pluralidad de voces posibles sino también interrogarse, a fin de cuentas, por el vacío radical que las sostiene.

Por ello nos hemos referido, ya desde el título de este apartado al concepto de *kenosis* o *vaciamiento*, término griego adoptado por la mística cristiana que alude al proceso de aniquilación de la propia identidad en aras de una apertura a su extrema desnudez<sup>722</sup>, consumación de un estado de total disponibilidad donde el lenguaje adquiera su más completo descondicionamiento, donde la experiencia de lo divino pueda virtualmente, como espacio de lo infinitamente formable, manifestarse<sup>723</sup>.

Ya en la composición inaugural de *Poemas a Lázaro*, titulado significativamente «Primer poema», Valente intenta situar la génesis de la palabra poética más allá del campo de la anécdota personal, renunciando a ser «*sujeto de una vieja impudicia*» y dejando que su historia sea «*anónimamente reavivada y cambiada*». El sujeto, como centro originador del poema, deja paso al protagonismo absoluto del propio lenguaje en su surgimiento poderoso:

*para que el canto, al fin,  
libre de la aquejada  
mano, sea sólo poder,  
poder que brote puro  
como un gallo en la noche,  
como en la noche, súbito,  
un gallo rompe a ciegas  
el escuadrón compacto de las sombras.* (PL: 107)

La aparición violenta, *pura*, del canto procede de la apertura al otro y la inserción de la historia personal en un contexto colectivo. Ello muestra una comprensión del hecho creador afín al poema «La rosa necesaria» comentado más

---

<sup>722</sup> El término es introducido por Pablo en su *Epístola a los Filipenses*, 2, 7 y se refiere al vaciamiento de toda voluntad personal de Cristo y su absoluta disponibilidad a los designios del Padre. La versión griega dice literalmente «*eauton ekenosen*», «se vació a sí mismo», según vemos en George Arthur Buttrick (Ed.), *The interpreter's Bible*, New York: Abingdon Press, 1955, Vol. XI, p. 48-49.

<sup>723</sup> Cfr. Rafael Morales Barba, «Entre la centralización y la evaporización del yo (unas notas sobre el yo fictivo de Valente en el contexto de la lírica contemporánea)», *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, ed. cit., p. 79-108. Este autor realiza un recorrido por los orígenes de la Modernidad partiendo del concepto de disolución del yo y la crisis de la condición tradicional del sujeto poético, en el que analiza pensamientos de Baudelaire, Pessoa, Cavafis. A nuestro parecer falta en su trabajo una consideración de las posibles analogías que dicho proceso de vaciamiento del yo entabla con la experiencia mística en la poesía de Valente.

arriba y su apología de una palabra compartida y común, habitable por todos. Valente redefine los alegatos a favor de una dimensión social de la poesía propios de la década del cincuenta desde un punto de vista más propiamente poético, como descondicionamiento ideológico. La reflexión del poeta discurrirá por un plano más originario en un intento de remontarse al desnudo espacio de surgimiento del lenguaje. Dicho surgimiento se concibe como una experiencia fundacional que no puede reducirse a previas categorías sociales de significado pues resulta una tentativa de aproximarse a un espacio de la palabra renuente a toda reducción a un sentido *inteligible*<sup>724</sup>.

La *kenosis* o vaciamiento de la identidad poética en la obra de Valente se dirige, al cabo, hacia esta crucial experiencia de la interioridad del lenguaje. En el curso de esta evolución, Valente no abandona su memoria personal. Muy al contrario, explora sus quevedianas *presentes sucesiones de sí mismo*, la reviviscencia y reconstrucción de determinados recuerdos de su infancia y juventud en poemas como «Son los ríos» (PL: 128-129), «El pecado» (MS: 187), «Tierra de nadie» (MS: 187) o «Tiempo de guerra» (MS: 193).

En el fondo de esos recuerdos, como su sustrato o corriente interna, reside, no obstante, una experiencia del vacío que nos interesa resaltar por la intrínseca relación que ella entabla con la crisis de la divinidad en la poesía de Valente. En uno de sus primeros autorretratos, «El autor en su treinta aniversario», el poeta se enfrenta ya a este inevitable vacío que reside en el centro de la rememoración. La voz poética medita en este texto acerca de su identidad pasada y presente para encontrar un vacío esencial en la suspensión de la memoria personal y las vivencias que la constituyen: «*El centro está en lo gris / y en la inmovilidad, no en la acción. / El centro es el vacío*» (MS: 170).

Si regresamos por un momento al poema de Paz «Trabajos del poeta», podemos constatar un análogo proceso de vaciamiento («*vaciado, limpiado de la nada purulenta del yo*», AS: 171), cuyo vínculo con la crisis de la divinidad y la consiguiente desaparición de un orden supremo ya dejamos señalada. En la poesía de Valente, el balance del pasado suscita la visión de este *vacío central* que no constituye exactamente un testimonio de la desaparición de los recuerdos sino una constatación de lo que siempre queda tras su fugaz surgimiento en el poema. El vacío actúa como

---

<sup>724</sup> Valente insistirá al final de su vida en esta concepción de la palabra en su extremo interior, apartada, pues, de toda instrumentalidad, una palabra que «no reconoce finalidad ni se sujeta a intención» (PyM: 25) y salva al ser humano de ser fagocitado por las ideologías o las aplanadoras y sospechosas construcciones de una *normalidad* lingüística o social.

sostenimiento de una máxima apertura de la experiencia a lo que ha de venir, pues «*en la explosión del límite, / el alba es un comienzo*» (MS: 171). El vacío que la memoria descubre en su fundamento es un espacio perpetuamente ocupable que asegura, por ello mismo, la constante renovación creadora de la realidad. Liberarse de una comprensión cerrada de la identidad poética no conduce a una simple despersonalización sino que implica, como veremos, liberar asimismo el lenguaje de las imposiciones que dicha identidad acarrea.

Es preciso considerar cómo la lectura de la *Guía espiritual* de Miguel de Molinos en 1969 contribuye a activar en Valente un más denodado desmantelamiento de su propia identidad poética, habida cuenta de que el vaciamiento o *kenosis* de la persona es una de las instigaciones principales del método místico de Molinos. Un vaciamiento que conduce, según Molinos, a una especial disponibilidad: «Lo que importa es preparar tu corazón a manera de un blanco papel donde pueda la divina sabiduría formar los caracteres a su gusto»<sup>725</sup>. Blancura que para el místico se alcanza tras *vaciar*, pues todos estamos «llenos de nosotros mismos»<sup>726</sup>, y conquistar un estado de «perfecta desnudez de todo cuanto hay, hasta del mismo Dios»<sup>727</sup>.

Así, el autor de *El inocente* somete a un proceso de derrumbe a su propio sujeto poético, análogo al acometido por Paz en «Trabajos del poeta», a la busca de esa esencial disponibilidad o subyacente blancura, no exento de violencia, como podemos leer en el poema «Estatua ecuestre», donde la identidad poética, concebida como «*una estatua de jabón horrendo*», es destruida sin piedad, hasta que, finalmente, y en referencia intertextual a un célebre soneto de Cervantes «Al túmulo del rey que se hizo en Sevilla»: «*Hundióse el monumento. No hubo nada*» (EI: 371).

Ataque despiadado a las representaciones de la propia subjetividad poética, el deshacimiento y desaparición de la imagen propia se convierte en motivo central de poemas relevantes de *Interior con figuras* como «Para una imagen rota» (IF, I: 344) o «Criptomemorias» (IF, I: 342-343). En este último texto, la desaparición de la memoria personal descubre, no obstante, una capa más honda concebida, a la manera casi de Miguel de Molinos, como: «*un bastidor vacío, un fondo / irremediablemente blanco para el juego infinito / del proyector de sombras*» (IF: 343).

A partir de *Interior con figuras*, libro que determina el definitivo predominio del

---

<sup>725</sup> Miguel de Molinos, op. cit., Libro primero, cap. VII, p. 100.

<sup>726</sup> *Ibid.*, Libro segundo, cap. VII, p. 167.

<sup>727</sup> *Ibid.*, Libro tercero, cap. XIV, p. 227.

ciclo de la memoria de la materia, los «*demonios de la historia personal*» de Valente aparecen llevados a un extremo de exploración metafísica donde lo anecdótico se convierte en resto o vestigio de una radical *desaparición*. Habríamos de preguntar, pues, qué clase de desaparición es esta y qué se descubre, por tanto, a partir de esta experiencia. Ya en *Al dios del lugar*, libro de 1989, Valente incluye un condensado poema que nos interna en el territorio de esta pregunta: «*Borrarse. / Sólo en la ausencia de todo signo / se posa el dios*» (DL: 464). El deshacimiento de la subjetividad pasa a comprenderse, pues, como un acto de preparación de un espacio que ha de ser ocupado por *lo otro*, una retirada de sí mismo que ha de liberar y preparar una ausencia *ocupable*. En un artículo poco tiempo posterior a la publicación de este poema, «Sobre la unidad de la palabra escindida», de 1990, consigna Valente cómo «la creación exige del creador una participación por retirada hacia el interior de sí mismo, para dejar un espacio por él no ocupado donde la aparición del otro o de lo otro sea posible» (EA: 51).

Retirada, retracción, repliegue, el poema se convierte en espacio vacío, remite a un blanco esencial que a su vez reenvía al «blanco papel» de la *Guía espiritual*. La *kenosis* o vaciamiento desemboca, pues, en este ámbito de «aparición y desaparición de los signos» (EA: 32), en el cual la palabra no habita como forma cerrada y completa sino como apertura al inacabable proceso de su aparecer. Hemos de situar, en este punto, este texto de Valente en el mismo ámbito poético constituido por el Mallarmé de *Un coup de dés* y el Juan Ramón Jiménez de *Dios deseado y deseante*. El blanco impoluto y vacío de la hoja aún no tocada por la escritura es utilizado por ambos poetas para significar la tensión entre la palabra en su estricta materialidad de escritura y un absoluto que se retira *innominable* o siempre *por decir* en las múltiples e infinitas posibilidades de la palabra poética. Así, «*le vide papier que la blancheur defend*» en el francés o esa «*blanca hoja, reflejo de una mente en blanco*» que, al cabo de su intenso proceso creativo, deviene el dios del poeta español, como absoluta negación de su propia imagen.

¿Quién habla, pues, en el poema una vez borrados los nombres? El repliegue de la identidad, su retracción, constituye la génesis de un vacío y el comienzo de una especial libertad del lenguaje que asegura su perpetuación o supervivencia, recipiente abierto a una memoria plenaria rebasadora de la personal biografía. Es por ello que a lo largo de toda su obra, y más intensamente en *Fragmentos de un libro futuro*, Valente incorpora mediante la traducción versiones de otros autores o firma los textos con un

«Anónimo» que hace imposible la atribución autorial del poema, convertido en cita encubierta de un origen incierto o secretamente aludido. Sánchez Robayna analiza en este sentido el poema «Memoria de K» de *El fulgor* y revela la mención intertextual al diario de Kafka que el texto incorpora no explícitamente como un ejemplo de cómo la concepción del sujeto poético en Valente supedita el sentido de «propiedad» derivado de la autoría de un texto a la «afirmación de la circulación de la palabra en su absoluto»<sup>728</sup>. La voz que durante el tiempo de una vida humana se ha confundido con una corriente de continua creación y transformación de lo real disgrega su identidad, la pierde, gastada irremisiblemente por la fuerza del tiempo y la amenaza de la proximidad de la muerte: «Testamentaria raíz de la palabra. Transida de tiempo se abre esta así a su supervivencia o intemporalidad, más allá del hablante que, en realidad, es hablado por ella. De la naturaleza misma de su propio decir es que el poema, o lo que con un término de absoluta impregnación alquímica llamamos obra, sea siempre *opera aperta*. Se abre a su propia extinción –tal es su abrirse para que en la forma que acaso hemos alcanzado sólo se perpetúe la formación» (EA: 46).

La consecución última de un espacio de plena disponibilidad es el punto de destino de esta *kenosis* poética, una vez consumado el vaciamiento, en un final que la cercanía de la muerte, como experiencia postrera de lo absolutamente otro, intensifica ya en el último libro de Valente. Así, en el poema «Desde el otro costado» de *Fragmentos de un libro futuro* podemos leer:

*Ha pasado algún tiempo. El tiempo pasa y no deja nada. Lleva, arrastra muchas cosas consigo. El vacío, deja el vacío. Dejarse vaciar por el tiempo como se dejan vaciar los pequeños crustáceos y moluscos por el mar. El tiempo es como el mar. Nos va gastando hasta que somos transparentes. Nos da la transparencia para que el mundo pueda verse a través de nosotros o pueda oírse como oímos el sempiterno rumor del mar en la concavidad de una caracola. El mar, el tiempo, alrededores de lo que no podemos medir y nos contiene.* (FL: 551)

Una *transparencia* que nos lleva de nuevo a ese vaciamiento de la identidad que experimentó Mallarmé a resultas de su radical experiencia de la nada, convertido en esa «aptitud que tiene el universo espiritual a verse y desarrollarse a través de lo que fui

---

<sup>728</sup> Andrés Sánchez Robayna, «Sobre dos poemas de José Ángel Valente», *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Jacques Ancet et alii (eds.), Madrid: Alianza, 1996, p. 41-46, p. 45.

yo». La *kenosis* poética conduce al lenguaje, concebido como plenitud infinita y excesiva de posibilidades creadoras, a una total apertura y disponibilidad a la experiencia *del otro* o *de lo otro*. Ello tiene lugar en la exploración rigurosa de la interioridad de la palabra hecha materia esencial del espíritu, elemento modelable que nos muestra cómo se constituye la realidad, y cómo todo ello se repliega finalmente dejando un vacío abismal, forma incomprensible e irrepresentable de otredad.

### 2.2.5. Entrada al *Punto cero*: la penetración en el enigma de la materia

Hemos comenzado a ilustrar cómo la relación entre palabra poética y divinidad comienza en la obra de Valente allí donde las imágenes heredadas del dios son destruidas para que lo aún no revelado, no ya como *forma* sino como *formación*, se manifieste o emerja; Un vínculo, pues, cimentado en lo *apofático*, es decir, en un proceso de negación de las imágenes de la divinidad que sólo puede ofrecernos el acceso a un *intelligere incomprensibiliter* en el lenguaje y por el lenguaje. Para acceder a este ámbito del decir poético-místico, la palabra nocturna de Valente enfrenta al lector con el misterio insondable de su propio origen: con el origen de la palabra que lo constituye.

La búsqueda de esa palabra *arkhé* o palabra inicial que subyace a la extensión de lo lingüístico actualiza, en esencia, el mito de fundación verbal del mundo y concretamente el mito greco-cristiano del *Logos* fundador del *Evangelio de Juan*. Una actualización que no está basada en la nostálgica postulación de una originaria e incierta unidad sino en una interrogación del sentido que se produce a través de una radical experiencia de los límites del lenguaje: en el estallido incomprensible del hecho creador, en la aparición de un lenguaje rebelde a su constitución cerrada como discurso, que conserva y potencia su esencial carácter de *enigma*. No hay, pues, exactamente irracionalismo, pues la palabra poética concebida como sondeo del enigma no se produce como mera negación de otros posibles usos racionales o discursivos del lenguaje, sino que discurre simplemente por el extremo de una vía prohibida para estos últimos, desde esa «no satisfacción de nuestros deseos por la ciencia que es propia de la tendencia a la mística», según afirmó Ludwig Wittgenstein<sup>729</sup>.

La poesía, por otro lado, surge para Valente como una emergencia o necesidad

---

<sup>729</sup> Cit. por Valente, *VP*: 220.

propia e injustificada, principio de integración de todos los planos del hombre, a partir del cual las dicotomías características de la tradición ontoteológica occidental dejan de tener sentido. La división entre inmanente y trascendente o espíritu y materia son cuestionadas por la experiencia de la palabra poética. La identificación de la palabra con la materia obra así como definitiva transgresión de estas divisiones, nos lleva al extremo de considerar los signos lingüísticos como sustancias seminales de aún no formados significados. Tal como estudiamos en la poesía de Octavio Paz, la palabra se constituye en *materia signata*, la configuración de un flujo sonoro que lleva inscrito en sí un fondo de significación tan inagotable como el ámbito espacio-temporal que lo origina. La experiencia de la modernidad poética que se refleja tanto en la poética de Paz como en la de Valente se funda en esta condición material de la palabra: el lenguaje no constituye un sistema de significaciones que representa desde una ideal abstracción la realidad sino que se muestra como el fondo insondable que la modela creadoramente. Lo importante entonces no es tanto la forma acabada y sólida del significado cuanto al trasfondo abismático y potencial que se descubre en el proceso del advenir de las formas, de su formación.

Sumergido, pues, en el continuo proceso de su formación, el significado, *se aviva*, se proyecta hacia un espacio de lo por venir o de lo *por decir*, se manifiesta esencialmente como «inminencia» (VP: 65), tal como sucedía en el poema «Noche» ya comentado. Ello se corresponde con la definición de la palabra poética por Valente como «antepalabra», es decir, aquella palabra que «no significa aún porque no es de su naturaleza el significar sino el manifestarse» (VP: 63). Una antepalabra que se anuncia como «preaparecer», nos dice Valente utilizando un término propio de la filosofía de Ernst Bloch: «estética del preaparecer» (*Vor-Schein*), en la cual «lo que aún no ha llegado a ser se manifiesta en la obra de arte como algo que se busca a sí mismo, que aparece o se aparece antes que su significación» (VP: 63). La llegada de la palabra al «punto cero», punto de la «indeterminación infinita» o «infinita libertad» (OC, I: 7), trae aparejada su propia y muy determinada comprensión del tiempo poético, del tiempo de advenimiento o aparición del poema.

En «Cómo se pinta un dragón», conjunto de fragmentos sobre la creación poética que sirve de texto inaugural al segundo volumen de su poesía, *Material memoria*, Valente define el poema como el «lugar de la fulgurante aparición de la palabra» (OP, II: 9). Palabra que adviene sin acabar de decirse, o bien, sin que la posibilidad de sus múltiples sentidos se agote, pues conserva siempre «la fascinación

del enigma» (OP, II: 9). La palabra no dice sino el enigma de su insondable originación. Reflexionando a propósito de este sentido enigmático de la palabra poética en Valente, escribe Cuesta Abad: «Enigmáticamente, la antepalabra poética sería aquella que, contra toda lógica entitativa, contra el sentido común del lenguaje, no dice algo, no llega a señalar transitivamente existencia alguna, no predica el sentido ni predice la esencia o la presencia de algo»<sup>730</sup>.

Acercarse a la naturaleza de ese advenimiento es sumirse en una sombra, afrontar definitivamente la creación poética como un sondeo en lo oscuro o enigmático, en ese espacio de lo no decible con sentido al que se refería Wittgenstein: paso del *Logos* como razón o discurso filosófico determinado por los límites ontológicos de la filosofía occidental al *Logos* como palabra originaria, unificadora, generatriz. La poesía de Valente, a partir de *Interior con figuras* (1973-1976), hace prevalecer de manera central el ciclo de la memoria de la materia o memoria del mundo con respecto a los otros dos ciclos haciendo que estos sean interrogados desde esta contemplación extrema de los márgenes del sentido<sup>731</sup>. Los poemas, nos dice Valente en el primer texto de *Material memoria*, son «objetos de la noche», y su escritura una exploración de los fondos:

[...] Dime  
con qué rotas imágenes ahora  
recomponer el día venidero,  
trazar los signos,  
tender la red al fondo,  
vislumbrar en lo oscuro  
el poema o la piedra,  
el don de lo imposible. (MM: 377)

El poema surge, pues, de *lo oscuro*, de aquello que es imposible nombrar o es ajeno totalmente a la palabra; da cuenta de un descenso a los límites del decir,

<sup>730</sup> Op. cit., p. 314.

<sup>731</sup> Sánchez Robayna ha señalado *Material memoria* como el libro que marca el paso hacia una mayor «radicalidad de la aventura» que Valente emprende refiriéndose al ahondamiento en el vínculo palabra-materia. («Prólogo» a *El fulgor. Antología poética 1953-1996*, Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de lectores, 1998, p. 12). Consideramos sin embargo que es *Interior con figuras* el libro que verdaderamente representa este tránsito. Domínguez Rey, de acuerdo en destacar el importante cambio que tiene lugar a partir de los años setenta en la poesía de Valente, considera *Interior con figuras* y *Material memoria* «el núcleo de esa transformación paulatina». Cfr. *Limos del verbo* (José Ángel Valente), Madrid: Verbum, 2002, p. 37.



interrogación del sentido que renuncia a la inquisición de las formas para llegar al dominio de su potencialidad, donde las formas pierden sus contornos, se internan en lo no conocido o no formado. Dionisio Cañas ha podido así concebir la «mirada poética» de Valente como una «mirada nocturna», hecha de tanteos e incertidumbres, pues se mueve en el recinto ilimitado de una oscuridad originaria<sup>732</sup>. El acceso a dicha oscuridad es un *descenso* hacia las sombras que nos remite al Novalis de los *Himnos a la noche* y su impulso por «descender en gotas de rocío» para mezclarse «con la ceniza». Frente al movimiento ascensional de Dante, la atracción hacia abajo y su caída correspondiente se encuadran en un contexto de retirada de los dioses hacia una originaria *no forma*. Valente trató este descenso desde la tradición mitológica grecolatina del *Descensus ad inferos* o *katabáseis* y de la *Nékyamanteia* o consulta oracular a los muertos. Tuvo en cuenta para ello las expresiones poéticas que estos *topoi* recibieron tanto en el canto XI de la *Odisea* griega como en el libro VI de la *Eneida* de Virgilio<sup>733</sup>. Este descenso al reino del Hades –etimológicamente reino de *lo invisible*– para consultar a los muertos es incorporado más tarde por la tradición cristiana como iniciático descenso de Cristo a los infiernos, previo a su definitiva resurrección<sup>734</sup>. El poema de *Interior con figuras* «Eneas, hijo de Anquises, consulta a las sombras» vivifica este episodio clave de entrada en lo oscuro que para Valente representa «una de las grandes aventuras de la imaginación del hombre» (EC: 144). El poema rememora desde el título una referencia intertextual que explicitará ya en el cuerpo del poema. Se trata de la famosa hipálage del libro VI de *La Eneida*: «*Ibant oscuri sola sub nocte per umbras*»<sup>735</sup>. Establece por ello una continuidad entre dos experiencias de lo oscuro muy alejadas en el tiempo: desde el siglo I a. C. al término del brutal siglo XX, el poeta establece una tensa ambigüedad entre *volver* y *no volver* a un encuentro extremo con lo enigmático que al cabo de los siglos sigue siendo, en rigor, el mismo. La evocación de la Sibila («*haz de súbitas serpientes*») da paso al encuentro desnudo con el límite último, límite de la otredad absoluta del sentido, contemplación oscura:

---

<sup>732</sup> Dionisio Cañas, *Poesía y percepción: Francisco Brines, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente*, Madrid: Hiperión, 1984, p. 155.

<sup>733</sup> Guthrie, op. cit., p. 107.

<sup>734</sup> *Ibid.* p. 334.

<sup>735</sup> La versión de estos versos debida a Eugenio Espinosa Pólit es como sigue: «*Oscuros en la noche solitaria cruzaban entre sombras*», Virgilio, *Eneida*, Madrid: Cátedra, 1998, p. 324. Para las menciones acerca de la antigüedad clásica en la poesía de Valente, véase el siguiente artículo de María Ángeles Lacalle Ciordia, centrado en las referencias intertextuales a la *Odisea* de Homero y en sus alusiones críticas a Antígona: «La influencia de la antigüedad clásica en la poesía de José Ángel Valente», *Cuadernos del Marqués de San Adrián: Revista de Humanidades*, nº 3 (2000), p. 43-91.

*Aquí desnudo estoy,  
 ante el espasmo poderoso del dios.  
 Aquí está el límite.  
 Ya nunca  
 oscuros por la sombra bajo la noche sola,  
 podríamos volver.  
 Pero no cedas, baja,  
 al antro donde  
 se envuelve en sombras la verdad.  
 Y bebe,  
 de bruces, como animal herido, bebe su tiniebla,  
 al fin. (IF: 362)*

La verdad se descubre o se vive en la sombra, como en «Noche primera»; no es una verdad *comunicable*. El poema se convierte en un lugar en el cual acaece un encuentro, un espacio limítrofe, donde la revelación del dios, su verdad, es una *no forma*, una *tiniebla*, o como dice el Juan de la Cruz de la *Subida del monte Carmelo*, una «contemplación oscura»<sup>736</sup> que el sujeto poético ha de consumir e integrar en sí mismo. Esta crucial experiencia de la verdad como *tiniebla* o *sombra* nos lleva, por otro lado, a un célebre poema de Paul Celan que Valente tradujo, «Habla también tú» («*Sprich auch du*») del libro *De umbral en umbral* (1955), en el cual la palabra poética se revela asimismo enteramente sumida en la representación oscura de un enigma que se inicia como contradicción transgresora.

*Habla—  
 pero no separes el No del Sí.  
 Y da a tu decir sentido:  
 dale sombra. (CV: 656)*

La palabra se muestra rebelde al orden del discurso por situarse en el límite extremo de lo decible. Su sentido nace como negación del sentido, pues sólo «*dice la verdad quien dice sombra*» (CV: 656). La oscuridad para Celan está «adherida a la

---

<sup>736</sup> *Cántico B*, 39, 12, ed. cit., p. 895.

poesía en función de que se produzca un encuentro»<sup>737</sup>. En este impulso de descendimiento a lo oscuro, la poesía del rumano comparte con la de Valente una común tendencia a la *reificación de la palabra*: una materialidad verbal que está en función de un mayor grado de descondicionamiento y opacidad semántica, efecto de su condición enigmática y autorreflexiva que regresa sobre sí misma en un asedio prolongado e inacabable de su sentido<sup>738</sup>. La reificación de la palabra se manifiesta en el hecho de que el desvelamiento de esa *verdad de sombra* procedía para Celan de un tanteo en lo oscuro, de un *arrojar las redes* para que el poema, en la forma de una *piedra oscura*, pudiera emerger<sup>739</sup>:

*En los ríos al norte del futuro,  
 tiendo la red que tú  
 titubeante cargas  
 de escrituras de piedras,  
 sombras. (CV: 659)*

La relación entre la palabra y la piedra es compartida por ambos poetas, mas no se explicaría por mera intertextualidad o cita implícita de Valente; ya se encontraba de manera tácita antes del encuentro con Celan, en el poema de su primer libro aquí comentado, «Noche primera», en el cual la piedra y la interioridad del corazón se ligán al acto poético de acercar la palabra a un vacío innombrable. Corazón y piedra se identifican para que la palabra se haga verdad y se produzca no tanto la revelación definitiva como su gravitante inminencia. Lo interior o espiritual y lo exterior y material convergen en la negación de sus respectivos límites hacia el límite último o común de lo innombrable. El descenso iniciático hacia la sombra o hacia los márgenes del sentido se corresponde con un intento de compenetrar la palabra con esa tiniebla informe que habita en el fondo de la experiencia nocturna: materia originaria de la creación, elementalidad de la forma que ya no es canto sino inminencia de lo no manifiesto.

También, el acercamiento a la pintura y concretamente al informalismo pictórico

<sup>737</sup> «El meridiano», op. cit., p. 505.

<sup>738</sup> Más adelante consideraremos las implicaciones de esta tendencia presente en ambos poetas desde la perspectiva del influjo de la Cábala.

<sup>739</sup> Armando López Castro ha dedicado un ensayo al símbolo de la red en la poesía de Valente. Sin hacer alusión al posible vínculo con Celan, el crítico se refiere a la red como imagen de la palabra poética a la espera de aquello que podría caer en la manifestación, ser atrapado por la red de la palabra: «la escritura vuelve a ser, en la espera del pescar, acuerdo con lo imposible», «El sueño de la red», op. cit., p. 174.

de Antoni Tàpies representa un acontecimiento crucial en el ahondamiento en este ciclo de la memoria de la materia que de forma tan temprana comienza a desarrollarse en la poesía de Valente<sup>740</sup>. Valente no recurre, sin embargo, a la pintura de Tàpies dentro de la tradición imitativa de la *ecfrasis*<sup>741</sup>. No se trata de llevar al lenguaje verbal lo representado por el lenguaje pictórico, sino de explorar en un fondo o base común a ambos, radicada en un sustrato previo a la propia representación. En este sentido, habría que señalar que el poeta español concibe la existencia de una sola «materia original» para todas las artes, que unificaría la búsqueda estética de pintura, poesía y música (EC: 89). Una sola «materia oscura» que alcanzaría diversas manifestaciones expresivas o formas variadas y complementarias de *acceder* a ella.

La consideración de una palabra que se hace materia, que «es materia» (PyM: 29), como afirmaría tajante el poeta, marca una afinidad cardinal con el pintor catalán que se expresa abiertamente en el texto que cierra su libro *Material memoria*, «Cinco fragmentos para Antoni Tàpies». La total identificación entre palabra y materia se corresponde con la indistinción absoluta entre las tradicionales categorías artísticas de *fondo* y *forma*, aspecto compartido, según Valente, por su poética y el arte de Tàpies: «la forma no figura: es. La forma es la materia. La materia –la materia en el cuadro o en la composición– no es sustentáculo de nada sobreimpuesto. No es materia de ninguna forma sino forma absoluta de sí» (MM: 43).

Este acercamiento a lo *matérico* en la pintura de Tàpies surge, recuerda Valente, de un ejercicio contemplativo, de una «suprema contemplación de la materia» (MM: 42), de una exploración de lo preformal que ocasiona el auge del motivo del muro, la puerta o la ventana en su obra: umbrales todos hacia superficies sin forma o en formación, donde los objetos aislados se sumen perdiendo sus contornos o mostrando su fragilidad. Valente alude a este respecto a un escrito de Tàpies, «Comunicación sobre el muro», «uno de los más bellos textos teóricos que en tierra nuestra gentes de nuestra generación hayan escrito» (MM: 44). En él Tàpies medita acerca de la insistente

---

<sup>740</sup> Como señala Armando López Castro, hay que considerar la relación entre ambos artistas como un «desarrollo paralelo» más que como una directa influencia, basado en su común comprensión del arte como «materia interior», cfr. «Tàpies y Valente: hacia una visión de la materia interiorizada», op. cit. p.47. Los textos dedicados a Tàpies dentro de la poesía de Valente: «Cinco fragmentos para Antoni Tàpies», (MM: 387-391) y el poema «Escriptura sobre cos», (DL: 471), además de la conversación con el pintor catalán y un artículo, «Tàpies o la negación negada», recogidos en *Elogio del calígrafo* (p. 89-98 y 161-163 respectivamente).

<sup>741</sup> La *ecfrasis* sería el término clásico, dentro de la tradición retórica del *ut pictura poesis* horaciano, de cualquier «verbal representation of visual representation», o en un sentido más estricto, «a rhetorical description of a work of art», según la definición de W.J.T. Mitchell, *Picture. Theory*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p.152-153.

irrupción de muros en una importante etapa de su obra y encuentra una coincidencia reveladora entre la vocación contemplativa que el muro ha adquirido en su pintura y la contemplación ritual de superficies vacías de materia bruta en la tradición oriental del budismo Zen <sup>742</sup>.

Entre ambos ejercicios artístico-espirituales reside una sola tendencia plástica hacia lo que podríamos llamar con el estudioso de la mística Amador Vega una «estética apofática» basada en un proceso de desfiguración de la imagen, que encuentra en la negación de las formas una experiencia auténtica de comunicación con la otredad absoluta <sup>743</sup>, pues a lo totalmente otro le corresponde lo totalmente otro de la forma o de lo representable. Para llegar a este extremo de contemplación negativa o *apophasis*, la tarea artística no consistirá ya en construir o hacer formas sino en introducir la obra en el proceso constante de la *formación*, como el propio Valente ha señalado: «presencia radical de la materia que llega a la forma pero que es sobre todo formación: formas que se disuelven a sí mismas en la nostalgia originaria de lo informe» (MM: 42).

«Un día intenté llegar directamente al silencio» <sup>744</sup>, escribe a este propósito Tàpies. La vocación contemplativa que el muro comporta nos lleva de la materia a su interiorización como ámbito fundador donde se origina lo que en el dominio de la palabra sería representado por el límite último del silencio o su equivalente espiritual: la nada. «El silencio o la nada. El lugar de la materia interiorizada. ¿Lugar de la iluminación?» (MM: 42), se pregunta Valente. La entrada en el enigma de la materia es, ante todo, un camino de convergencia de lo material y lo espiritual: negación de la «ruptura entre espíritu y materia» (MM: 44), espacio donde «se integran los contrarios» (MM: 45), lo que Tàpies expresa como «sugestión de la unidad fundamental de todas las cosas» <sup>745</sup>.

Interiorizar la materia: fundir en una sola experiencia de la realidad materia y espíritu hasta regresar al descondicionamiento o libertad plena del vacío generador, al

---

<sup>742</sup> Antoni Tàpies, «Communication sur le mur», *La pratique de l'art*, Paris : Gallimard, 1994, p. 214. La técnica de contemplación del muro tiene su origen en el budismo indio y se extiende con esta religión en diversas variantes tanto a China como a Japón donde era conocida como *pi-kouan*, Cfr. D.T. Suzuki, *Essais sur le Bouddhisme Zen, Série I*, Paris : Albin Michel, 2003, p. 219. Tàpies se inspiró asimismo en el espíritu del *pi-kouan* para su diseño de la sala de reflexión de la Universidad Pompeu Fabra en la cual la desnudez de sus muros estaba sólo rota por la inscripción en catalán «ni mots, ni lletres». Cfr. Amador Vega, «Antoni Tàpies : *Negatio negationis*, un espacio de meditación y silencio (Descripción de la *sala de reflexión* de la universidad Pompeu Fabra)», *Mística y creación en el siglo XX*, Victoria Cirlet y Amador Vega (eds.), Barcelona: Herder, 2006, p. 247.

<sup>743</sup> Amador Vega, «La imagen desnuda de Dios. Apuntes de estética apofática», *Zen mística y abstracción*, Madrid: Trotta, 2002, p. 107.

<sup>744</sup> *Ibid.*, p. 210.

<sup>745</sup> *Ibid.*, p. 213.

«enigma», lo llama Valente, de la «inmaterialidad de la materia» (MM: 46). La materia nos conduce así a lo *inmaterial*, o nos muestra el misterio de su esencial *otredad*. Por ello, la materia primera u originaria de Valente no es exactamente una comprensión – desde una perspectiva filosófica– meramente materialista<sup>746</sup>. Encuentra, como el propio poeta hace explícito, en los antiguos estoicos un referente más o menos afín, en la medida en que la escuela de pensadores griegos sostenía asimismo la indiferenciación de lo material y lo espiritual o su esencial unidad<sup>747</sup>. Cabría interrogarse acerca de si en la poesía de Valente se produce la identificación entre la divinidad y la materia que se encuentra en este fragmento de Calcidio acerca del pensamiento estoico: «los estoicos opinan que Dios es sin duda lo que es la materia o también que Dios es una cualidad inseparable de la materia»<sup>748</sup>.

¿Coincide asimismo Valente con esta identidad entre la materia y lo divino? Carlos Peinado Elliot se ha inclinado, de forma muy acertada a nuestro parecer, por una negación de cualquier suerte de panteísmo en su obra<sup>749</sup>, considerando incompatible el «pensamiento de la diferencia» que dimana de la poesía de Valente con la constitución de una totalidad omniabarcadora de carácter divino. Ciertamente, que Valente recurra a los estoicos no ha de confundirnos: la crisis de la divinidad en su poesía no conduce a la mera identidad de la materia con lo divino, sino a la desfiguración de la forma, a la estética de la *apophasis* o negación de lo representable que nos lleva a su vez directamente a la experiencia de una *otredad* absoluta concebida como vacío radical.

La identificación entre palabra y materia en el espacio originario de la formación constituye una posibilidad de alcanzar una experiencia unitiva con *lo otro*, en una suerte de unidad irrepresentable que reconcilia materia y espíritu, inmaterialidad y materialidad. En el momento en que la palabra-materia se aparta del ámbito estable de

---

<sup>746</sup> Existen algunas conexiones entre la comprensión valentiana de la materia y el materialismo filosófico, en la medida en que éste último define materia como «crítica de una configuración dada por medio de otra en el ejercicio de la práctica social, histórica»; crítica que tiene lugar entre las materias determinadas y la postulación de una «materialidad indeterminada» o «trascendental», superadora de todos los cierres categoriales que actuaría como apertura antecesora y crítica de las distintas determinaciones (Gustavo Bueno, *Ensayos materialistas*, Madrid: Taurus, 1972, p. 286). Sin embargo, la materia de Valente introduce una apertura mayor, genuinamente no ontológica, en la medida en que desembocaría en lo que podríamos llamar *negativo potencial*: lo que no es, lo que está no siendo, lo que es sólo inminencia. Ello implica una indeterminación de distinto tipo que la meramente materialista.

<sup>747</sup> Valente hace explícito este vínculo a través de una cita de los *Veterum fragmenta* que encabeza su libro *El fulgor*: «De suerte que el pneuma es una materia que se hace propia del alma, y la forma de esa materia consiste en la justa proporción del aire y del fuego» (OC, I: 441). Cfr. Zenón de Citio, *Los estoicos antiguos. Fragmentos*, (Ed. Ángel Cappelletti), Madrid: Gredos, 2002, p. 50.

<sup>748</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>749</sup> Carlos Peinado Elliot, *Unidad y trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente*, Sevilla: Alfar, 2002, p. 454.

los significados para sondear en el espacio potencial en el que éstos se originan, la infinita posibilidad de lo aún no consolidado en forma se manifiesta como *lo otro*, principio u origen irrepresentable de la palabra. La palabra-materia de Valente aspira, al igual que la materia de Tàpies, a ser un *radix ipsius*, una raíz de sí misma que sin embargo suscita el enigma de su perpetua regeneración remitiéndose constantemente a ese punto cero del vacío o nada inicial que constituye su origen.

La poesía de Valente se define por un perpetuo asedio a ese origen enigmático que el poema sólo puede mostrar como imposibilidad de su forma definitiva, como su constante, inacabable formación. El poema remite así, paradójicamente, a una *anterioridad* más allá de sí que nunca puede terminar de decirse, cuya forma es un proceso inacabable del cual cada poema no es sino una actualización fragmentaria.

De forma análoga, la materia se sostiene a sí misma sobre su propia inmaterialidad, incorpora en sí la densidad de su propio enigma y nos procura directo acceso a él. En el poema «Territorio», Valente define este nuevo ámbito propio de la palabra-materia:

*Entramos en la sombra partida,  
en la cópula de la noche  
con el dios que revienta en sus entrañas,  
en la partición indolora de la célula,  
en el revés de la pupila,  
en la extremidad terminal de la materia  
o en su solo comienzo. (IF, I: 339)*

Como en el acto de *beber la tiniebla*, la penetración en el enigma se convierte en un acto físico-material, un descenso al misterio más próximo de la materia –el cuerpo en su proliferación celular–, una inquisición en ese espacio nocturno donde las imágenes de la divinidad se han disuelto violentamente –un dios «*que revienta*» en las «*entrañas*» de la noche–, y ante todo, un oscuro proceso de regeneración de la materia que la voz poética siente como liberador. La materia sonora de la palabra se constituye como materia corporal, lo que el Domínguez Rey denomina «efecto del cuerpo o materialidad animada del sonido»<sup>750</sup>. Para este filólogo, la «capacidad de autoasistencia y reinterpretación» del lenguaje revela en él «una función molecular homóloga a la del

---

<sup>750</sup> Domínguez Rey, *El drama del lenguaje*, ed. cit., p. 65.

organismo humano»<sup>751</sup>. Valente estaría, pues, identificando materia corporal y semántica, considerando a la palabra como parte autorreflexiva de la configuración material de lo que llamamos realidad<sup>752</sup>. Si la poesía de Valente comienza con una activa proclamación de la ceniza, aquí se produce la transformación del «*territorio impuro*» de lo material en lo más propio del hombre, su inserción en el movimiento global de la materia o su absoluta reconciliación con éste. Una potestad de lo material que explora inacabablemente este proceso por el cual «*de lo informe viene hasta la luz / el limo original de lo viviente*» (IF: 339).

La imagen del dios esparcido en las «*entrañas*» de la noche nos remite, asimismo, a los *Himnos a la noche* de Novalis. También para el poeta alemán, como vimos, la noche es el ámbito en el que los dioses ausentes se ocultan en una suerte de latencia, a la espera de un futuro «resurgir». Igualmente, es preciso descender a la oscuridad originaria de la materia para reencontrar una infinitud potencial relacionada con la divinidad<sup>753</sup>. La noche representa para ambos poetas el ámbito disolutivo de lo divino, espacio apofático donde no es posible ya distinguir ninguna forma o imagen.

Resulta significativo a este propósito el hecho de que el propio Valente recurre a una cita del poeta alemán perteneciente a los Himnos, «*Lebens Innerste Seele*», «*en lo más interior del alma de la vida*», para aludir a la extrema interioridad de la palabra poética propia de su condición matricial o generadora (PyM: 25). «El espíritu –escribe el poeta– es la metáfora de la infinitud de la materia» (OP, II: 12). Materia infinita que se *con-funde* con el espíritu en un solo proceso de transformación. Porque si la infinitud de la materia abarca la totalidad de ese ámbito impuro del hombre, tal infinitud, como *radix ipsius*, contiene en sí el misterio de su otredad *immaterial*, será un pórtico de acceso a otras posibilidades o estados de lo material que en la poesía de Valente son explorados con extremo rigor. Lo material es entrada a un ámbito de unificación de la realidad merced al cual lo inferior se eleva y lo superior desciende, o dicho de otro modo, la dualidad platónico-cristiana entre cuerpo y espíritu, entre lo *impuro* y lo *puro*, queda completamente subvertida, según veremos con detalle más adelante. El acceso a lo espiritual se hace a través de lo material, y la materia, consecuentemente, se

---

<sup>751</sup> *Ibid.*, p. 145.

<sup>752</sup> En consonancia con esta intuición de Valente, Ángel López García-Molins, desde la lingüística, ha formulado la controvertida hipótesis, de que «las formas del código genético prefiguran las del código lingüístico» (Ángel López García-Molins, *Fundamentos genéticos del lenguaje*, Madrid: Cátedra, 2002, p. 250).

<sup>753</sup> Cfr. Lo aputado sobre Novalis en la primera parte de la tesis, 1.3.6. La ruptura romántica: la divinidad como palabra creadora.



*espiritualiza* inmaterializándose, alcanzando su raíz originaria: el vacío o la nada de lo genuinamente potencial.

Existe un movimiento de natural aproximación y fusión de ambos principios que nos lleva directamente a considerar su afinidad con la concepción de la materia dentro de la Obra alquímica. El propio Valente encuentra en esta tradición espiritual un eco de sus propias inquietudes. La materia, para el poeta español, constituye, en efecto, una «materia-espíritu», como «la piedra neumática de los alquimistas o la piedra en la que duerme una imagen según un conocido texto de Nietzsche que Jung ha comentado» (OP, II: 44).

Ciertamente, según uno de los primeros escritores de la alquimia, Ostanes, del siglo I a. C., en el corazón de la piedra habita un «espíritu» (*pneuma*). La materia esconde un secreto, lo que en el curso de la tradición alquímica corresponderá al *spiritus vitae*, también conocido como *anima mundi*<sup>754</sup>. Ya definimos previamente en este trabajo este principio espiritual escondido en la materia según la tradición alquímica, en nuestro comentario del poema *Salamandra* de Paz: ese espíritu representa el carácter divino oculto en la materia, el descenso de un principio de la divinidad que, fundido con las tinieblas de la materia inanimada, espera su definitiva redención, la obra que lo revele y le devuelva su esplendor<sup>755</sup>. Para llevar a cabo esta transformación redentora, es preciso remitirse a la quintaesencia material en la que habita esta *anima mundi*: la *prima materia* o materia primera, raíz de sí misma, comienzo (*principium*) renovador de lo creado<sup>756</sup>.

La *prima materia* no es exactamente, como ya vimos, la materia fenoménica, sino el misterio del impulso creador que la engendra. Es una materia única que abarca todo lo creado; «madre», según Paracelso, «de todos los elementos» que, como tal, no ha sido creada, constituye un eterno *increatum* que actúa como misterio y fuerza creadores de todo lo existente<sup>757</sup>.

De forma análoga, la identificación del lenguaje con la materia en Valente parece tener asimismo como impulso llegar a la experiencia de una palabra-matriz o palabra *increada*, aún no entrada en la órbita de la creación, incondicionada libertad y por ello, *antepalabra*. Una palabra que no sea sino el vacío matricial o principio de la existencia. En otro poema de *Interior con figuras* titulado «Materia» podemos leer:

---

<sup>754</sup> Jung, *Psychologie et alchimie*, ed. cit., p. 172.

<sup>755</sup> *Ibid.*, p. 393.

<sup>756</sup> *Ibid.*, p. 411.

<sup>757</sup> *Ibid.*, p. 411-412.

Convertir la palabra en la materia  
 donde lo que quisiéramos decir no pueda  
 penetrar más allá  
 de lo que la materia nos diría  
 si a ella, como a un vientre,  
 delicado aplicásemos,  
 desnudo, blanco vientre,  
 delicado el oído para oír  
 el mar, el indistinto  
 rumor del mar, que más allá de ti,  
 el no nombrado amor te engendra siempre. (IF: 364-365)

El poema es resultado de un ejercicio de *escucha* de la materia. La materia en su manifestación acuática: como un *agua madre* del que procede el continuo reengendramiento de todo. Agua que en su más primitiva simbología religiosa representa, según Mircea Eliade, la «totalidad de las virtualidades», la «matriz de todas las posibilidades de existencia»<sup>758</sup>. Un rumor indistinto, no sometido a forma, «no nombrado», potencialidad pura de un *eros* creador que más allá de la palabra sume a la palabra en la perpetua generación y transformación de la realidad: nacimiento del que el poema, como *creatura*, es principal consecuencia.

El sentido de la escucha, como el del tacto, adquiere mucha importancia en la poesía de Valente: la palabra ha de estar a la escucha de la absoluta otredad de su silencio, así como la materia ha de revelarnos el secreto de su no formada inmaterialidad. «El poema –escribe el poeta español– tiende por naturaleza al silencio o lo contiene como materia natural» (MM: 42). Del poema hemos de percibir «antes que su palabra su silencio» (MM: 42): la fuerza insondable que lo genera, no sometible enteramente al lenguaje pero movimiento o proceso del lenguaje mismo.

La forma del poema debe abrirse hacia su primaria informalidad, de forma análoga a cómo la música hace manifiesto al silencio del que brota. Así, en otro poema de *Interior con figuras*, «Arietta, opus, 111», compuesto por cinco fragmentos y basado en la audición de una de las últimas sonatas para piano de Beethoven, Valente explora de nuevo este vínculo entre la forma y el movimiento de su formación, hilo que une «lo

---

<sup>758</sup> Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, ed. cit., 2001, p. 165.

*inferior disparado hacia lo alto*», interiorización de la materia hecha infinita posibilidad que asegura la experiencia del misterio de su continuo regenerarse:

*Para que el hilo tenue tan infinitamente se prolongue,  
para que sólo quede por decir  
la total extensión de lo indecible,  
para que la libertad se manifieste,  
para que andar del otro lado de la muerte sea  
semplice e cantabile  
y aquí y allí la música nos lleve  
al centro, al fuego, al aire,  
al agua antenatal que envuelve  
la forma indescifrable  
de lo que nunca nadie aún ha hecho  
nacer en la mañana del mundo. (IF: 364)*

Como la *prima materia* de la Alquimia lleva a cabo una continua transfiguración *resurreccional* de lo creado en la cual la muerte o *putrefactio* no es sino un tránsito regenerador<sup>759</sup>, la remisión de la palabra-materia a su *principium* inexpressable, al ámbito de su otredad, sea esta referida como interiorización, silencio, inmaterialidad o nada, es de alguna forma, una manera de contrarrestar la muerte o de oponerle la infinita posibilidad de lo aún no formado, de esa esperanza esencial y desnuda que simboliza en la poesía de nuestro autor lo *antenatal*, lo *naciente*. La poesía representa la oportunidad de insertarse en el proceso de la creación y reconstituir un nuevo vínculo que unifique la experiencia de lo real desde la incondicionalidad de lo potencial, de aquello que representa tan sólo lo infinitamente posible.

En el poema «Elegía, un árbol» de *Interior con figuras* podemos detectar el mismo impulso y profundidad míticas que Valente detectaba en la obra de García Lorca: escritura radicada asimismo bajo «la gravitación del ritual» (PT: 117). Un ritual de recomposición de un vínculo perdido: el del hombre con la totalidad, con el espacio –escribe Valente– de la «cercanía del dios» (IF: 359). La tala, en mitad de la urbe – dominio de lo histórico– de un árbol que pertenecía «a todo lo que une lo celeste con

---

<sup>759</sup> Jung, op. cit., p. 301.

los dioses del fondo»<sup>760</sup>, propicia que sea la figura de un hombre la que ocupe el espacio vacío del árbol, el que recupere y reactive ese vínculo y lo haga sobrevivir justo en el momento de su total ausencia:

*Quien visite el lugar acaso sepa que aquel árbol no podía morir; que en lugar del árbol para siempre hay, igual al árbol, en la posición antigua del orante, un hombre, igual al árbol, con los pies en la tierra, pero menos visible, la cabeza y los brazos, con las manos abiertas, alzados hacia el cielo, copa, tronco, raíz, para que desde lo oscuro suba lo oscuro al verde, al rojo, y a su vez el fuego regrese de lo alto a la matriz, al centro imperdurables. (IF: 359)*

«Elegía, un árbol» traza una dinámica de la palabra análoga a la del poema «Jhet» de *Tres lecciones de tinieblas*: emergencia de la oscuridad material en una forma, tentativa de ascensión, consunción ígnea de la forma. Proceso formativo-destructivo que une lo terrestre y lo ígneo, lo ascensional y lo descensional, como componentes básicos de un ritmo propio de la creación. Podríamos ver en este hombre-árbol u hombre que ha adoptado la antigua función del árbol, una bella representación del *poeta* o una imagen de su misión vincular entre lo celeste y lo telúrico, entre lo formado y el núcleo generatriz de lo informe. La poesía se convierte en un acto de unificación mediadora, una vez la palabra se ha sumido por completo en su condición antenatal y se produce como continua regeneración transfiguradora o sucesiva cadena interminable de *nacimientos*. Puesto que la palabra *antenatal* o *antepalabra* nunca llega a *nacer* por estar siempre inserta en el proceso de su advenir, la creación poética y el devenir de lo real se conciben como una sucesión de inacabables *antecomienzos* o subsecuentes *resurrecciones*. Valente halla en este aspecto una profunda afinidad con la vertiente oriental de la espiritualidad cristiana, tan importante para el poeta español, y en concreto con uno de los Padres de la Iglesia, Gregorio de Nisa (330-395). Este gran místico profundizó en el principio de la *epéctasis*, una noción clave para Valente y que el poeta hará suya no sólo en sus artículos sobre el *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz sino también en su poesía.

Esta noción de la *epéctasis* pretende definir la cadena de sucesivos comienzos

---

<sup>760</sup> Armando López Castro aporta la referencia biográfica del poema: se trataría del famoso roble o «carballo de Marteira» situado a la salida de Ourense, «destruido por un rayo y que ha sido plantado de nuevo», *En el límite de la escritura. Poesía última de José Ángel Valente*, Ourense: De venenis literaria, 2002, p. 26

que implica el deseo infinito de unión mística con la divinidad. La otredad imposible de lo divino no puede ser abarcada en la totalidad de una experiencia o representación estática del ser, pues «si lo bello es en sí infinito, necesariamente el deseo de quien aspira a participar en él será coextensivo al infinito y no conocerá reposo»<sup>761</sup>. Por ello la marcha incansable hacia la divinidad se constituye como una cadena infinita de renovados comienzos: «de principio en principio por principios que no tienen fin»<sup>762</sup>. No hay fin, o el fin es otro comienzo, una nueva apertura: lo divino radica entre la ausencia y la presencia, transformado en un proceso sin término. Así en el poema que concluye *Interior con figuras*, «Antecomienzo»:

*No detenerse  
Y cuando ya parezca  
que has naufragado para siempre en los ciegos  
meandros  
de la luz, beber aún en la desposesión oscura,  
en donde sólo nace el sol radiante de la noche.*

*Pues también está escrito que el que sube  
hacia ese sol no puede detenerse  
y va de comienzo en comienzo  
por comienzos que no tienen fin. (IF: 371-372)*

La cita implícita de Gregorio de Nisa acompaña esa imagen poderosa del sol nocturno que hermana luz y oscuridad<sup>763</sup>. Es preciso, de nuevo, beber la tiniebla, incorporarla, para llegar a esa indistinción culminante entre los opuestos. El asedio verbal a esa *cointidentia oppositorum* es infinito, no termina nunca, se inicia siempre en una progresión inacabable que funda su esencial indecibilidad. Movimiento contradictorio donde ascenso y descenso se confunden: el naufragio o penetración en el fondo con el vuelo o elevación hacia lo alto. De la muerte nocturna de esa experiencia imposible del decir se pasa a la afirmación de su virtual eternidad, de su perpetuo

<sup>761</sup> Gregorio de Nisa, *Vida de Moisés*, cit. por Valente, VP: 209.

<sup>762</sup> Cit. por Panikkar, *El silencio del Buda*, ed. cit., p. 247.

<sup>763</sup> Símbolo místico de especial relevancia en numerosos rituales de religiones místicas. Henry Corbin ha estudiado sus manifestaciones tanto en el hermetismo griego como en el sufismo iranio, siempre con un valor de ruptura de las dualidades representado en una «luz negra» interiorizada. (Cfr. Henry Corbin, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Madrid: Siruela, 2000, p. 22).

comienzo.

La *antepalabra* se corresponde, así, con el *antecomienzo*; la remisión al espacio genitor de la palabra, a su continuo nacimiento. A lo largo de este capítulo, hemos intentado mostrar cómo la experiencia poética de la divinidad se produce en Valente a la manera de una negación o *apophasis* de las imágenes reveladas de lo divino que rompe los límites de la identidad poética para enfrentarla a la experiencia radical de la materia. Lo que se manifiesta allí no es una forma sino el principio de la formación, la otredad enigmática de una inmaterialidad que, desde su vacío o su nada, impulsa la génesis continua de lo real. Interiorizar este impulso posibilitador, confundirse con él en la interminable cadena de comienzos, para regenerar una experiencia unificadora de lo real donde materia y espíritu sean una sola cosa constituye el proceso clave a que ha dado lugar la *crisis* o transformación de la experiencia de lo divino en la poesía de Valente.

#### 2.2.2.6. El regreso al origen

La poesía de Valente, sobre todo a partir del predominio definitivo del ciclo de la memoria de la materia, a partir de *Interior con figuras*, inquiere fundamentalmente el proceso de aparición o advenimiento de la palabra, vía hacia la experiencia profunda tanto de la unidad entre materia y espíritu como del enigma de la inmaterialidad de la materia o de su interiorización.

La llegada o aparición de la palabra es concebida desde su total *inmotivación*: las formas emergen espontáneamente, como resultado de una *no acción*, a la manera de una criatura gestada que se alumbra en el momento apropiado. Valente insiste en este estado de pasividad creadora que, aunque podría recordar a la escritura automática de los surrealistas tiene más que ver, como el propio poeta señala, con el *wu-wei* del taoísmo<sup>764</sup>. En un texto de *Mandorla*, Valente reflexiona a propósito del proceso creador del poema:

*ESCRIBIR es como la segregación de las resinas; no es acto sino lenta formación*

---

<sup>764</sup> El estado de *wu-wei* o «no acción» del *Tao* o «Vía» consiste en una actitud de no interferencia con el proceso autoorganizativo y espontáneo de la Naturaleza. Para el taoísmo, la naturaleza se denomina en chino «*zi ran*», literalmente, «que-es-tal-de-por-sí», cada cosa «posee una fuerza motriz mediante la cual nace, se desarrolla, florece y regresa a su propio origen». La correcta actitud del «hombre sagrado» es «ayudar al ser-de-por-sí» y guardarse de «convertirse en un estorbo mediante su acción», Toshihiko Izutsu, *Sufismo y taoísmo. Laozi y Zhuangzi*, Vol. II, Madrid: Siruela, 1993, p. 125.

*natural. Musgo, humedad, arcillas, limo, fenómenos del fondo, y no del sueño o de los sueños, sino de los barro oscuros donde las figuras de los sueños fermentan. Escribir no es hacer, sino aposentarse, estar.* (M: 423)

La relación entre el lenguaje y la materia se asienta simbólicamente en esta identidad de la palabra con el barro como matriz de toda forma. Barro que no designa el mundo psíquico de los sueños sino un ámbito aún más originario y elemental que lo precede. Sólo se puede esperar a que la palabra emerja o se manifieste y se inicie así el despliegue de las formas. Valente explicita así la representación del proceso creativo: hay una previa disposición al desencadenamiento de este proceso que se define como *escucha* y atenta *espera* del fenómeno oscuro de la creación. El poeta debe alcanzar un estado de total receptividad. Escucha incierta y solitaria espera de lo que no está o no ha advenido aún. Un espacio desierto aguarda ser poblado por el verbo generador que, descendiendo de lo alto, debe distribuir nombres y presencias. La pregunta que se deriva de esta espera la formula otro texto perteneciente a *Al dios del lugar*: «¿Quién vendrá de lo alto, con fragmentos de viento, a darte nombres?» (DL: 464).

Previo a este descenso, está la creación de un lugar *ocupable*: «Crear es generar un estado de disponibilidad, en el que la primera cosa creada es el vacío, un espacio vacío. Pues lo único que el artista acaso crea es el espacio de la creación. Y en el espacio de la creación no hay nada (para que algo pueda ser creado). La creación de la nada es el principio absoluto de toda creación» (MM: 41). Descondicionarse, borrar las imágenes establecidas que limitan la formación como libre y espontánea posibilidad siempre renovada de las formas es el paso necesario para favorecer su *epifanía* o manifestación.

En su inquisición al proceso creador, Valente se acompaña de muy valiosos referentes míticos: la tradición hebrea del Génesis y, más en concreto, las conexiones de lenguaje y divinidad establecidas por el pensamiento cabalístico. Una muestra más del poderoso interés que el poeta español experimentaba hacia la cultura judía<sup>765</sup>. La Cábala se le ofrece a Valente como un pensamiento que, desde sus raíces míticas, plantea con especial hondura el enigma del lenguaje como materia creadora de la realidad. El poeta español encuentra en la tradición hebrea, frente al tópico de la

---

<sup>765</sup> Si en el ámbito europeo su acercamiento a escritores judíos como Celan da cuenta de ello, en lo que se refiere a España, los trabajos recogidos en *Variaciones sobre el pájaro y la red* acerca de las relaciones de la mística española con sus raíces hispano-hebreas muestran el intento, por parte del poeta, de reactivar los elementos judíos preteridos o marginados en la constitución excluyente y arbitraria de lo hispánico.

cortedad del decir, «una actitud metafísicamente positiva respecto del lenguaje considerado como el instrumento propio de la divinidad» (PT: 69). El lenguaje, resalta Valente, no representa para la Cábala un «simple instrumento inadecuado, sino un intermediario precioso» (PT: 69) entre el hombre y la esfera de lo divino. La concepción del hebreo como lengua sagrada y del texto de la *Torah* o ley de Israel como extensión verbal de la divinidad forman los pilares de esta fabulosa confianza de la Cábala en los poderes del lenguaje. El «nombre escondido» de la divinidad se transmite para la Cábala, nos recuerda Valente, en la diseminación creadora del lenguaje (EA: 23). Esta comprensión abierta del sentido del texto como infinitud de sus posibilidades hermenéuticas constituye la sola posibilidad existente que ofrece el lenguaje de expresión tácita o no explícita de lo inefable. El poema, para Valente, ostenta la misma inagotabilidad de sentidos posibles.

El interés de Valente por la Cábala viene dado además por otra afinidad esencial: para la Cábala, dada la imposibilidad de acceder al conocimiento directo de Dios, el único acceso a la experiencia de la divinidad es oblicuo y proviene de la contemplación de la relación de Dios con su creación<sup>766</sup>. Uno de los pilares de la Cábala es, por ello, la meditación sobre el *Ma'assé Beréshit* o «relato del comienzo», correspondiente a los primeros versículos del Génesis bíblico<sup>767</sup>. La Cábala será así un intento de consustanciarse con el proceso creador del mundo y su reflejo lingüístico en el seno de la *Torah*. Como analogía textual del universo, la *Torah* es concebida por la Cábala como un organismo vivo y cambiante, «animado por una vida secreta que fluye y palpita por debajo de su significado literal»<sup>768</sup>, de igual forma que cada grupo de letras de su texto «simboliza algún aspecto del poder creador de Dios que actúa en el universo»<sup>769</sup>.

Esta penetración verbal en los misterios divinos deja de lado, en el caso de las corrientes más características de la Cábala, las representaciones personalistas de la divinidad. Se identifica lo divino con un fondo de inescrutable infinitud, la *Ein-Sof* o extensión sin fin del que emerge, por sucesivas emanaciones o *sefirot*, a la manera de un habla divina que a través de nombres creadores fueran extendiendo la totalidad del universo<sup>770</sup>. Un *Ein-Sof* o infinitud identificada, en ocasiones, de forma audaz, con una

---

<sup>766</sup> Cfr. Gershom Scholem, *La kabbale*, Paris: Gallimard, 2003, p. 164.

<sup>767</sup> Mopsik, op. cit., p. 15.

<sup>768</sup> Gershom Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, ed. cit., p. 34.

<sup>769</sup> *Ibidem*.

<sup>770</sup> *Ibid.*, p. 239.



Nada a partir de la cual se organiza el movimiento de la creación, consumando, de este modo, una exégesis mística del principio de la creación *ex-nihilo* <sup>771</sup>.

El dios de la Cábala es por ello un *deus absconditus* que replegado en las profundidades de su nada ha hecho emerger, no obstante, la revelación de sus diez emanaciones o *sefirot*, arborescencia orgánica de Sí Mismo, la última de las cuales o *Shejiná* es considerada la presencia e inmanencia de Dios en la Creación. Regenerar la unidad total de ese conjunto emanativo o creador que constituye la divinidad es una de las principales tareas del místico cabalista pues, como reza una de las expresiones preferidas del Zóhar, «el principio de abajo llama al de arriba» <sup>772</sup>.

La afinidad de la palabra poética de Valente con todas estas concepciones cabalísticas se define, pues, a partir de su común interés por el enigma de la creación a través de la palabra y en una concepción de la divinidad que parte de parejos principios apofáticos, a los que no son ajenos en ambos casos la indagación del espacio de la *nada* como esencia irrepresentable de lo divino.

La poesía de Valente se inserta en poemas cruciales de la segunda parte de su obra poética, *Material memoria*, en el escenario despoblado del Génesis. Consideremos su obra más característica a este respecto, *Tres lecciones de tinieblas*, poema único formado por catorce textos que corresponden a las primeras catorce letras del alfabeto hebreo e inspirados en las *Tres lecciones de tinieblas* del músico François Couperin. La inspiración musical se cruza con la cabalística en el sondeo del principio musical del *Ursatz* o «movimiento primario que subyace a toda progresión armónica» (TT: 403). Movimiento del origen continuo o del continuo originarse de las formas que se corresponde en el poema con la concepción cabalística del lenguaje como una matriz infinita de formas. La infinitud de la divinidad radica en el lenguaje. «El Santo, bendito sea, reside en las letras», según la cita del cabalista Dov Baer de Mezeritz que Valente coloca en el principio de su poema. El poeta distingue dos principales ejes en las lecciones de tinieblas, tradicionalmente compuestas para la Semana Santa: el «eje horizontal» propio de la historia («del exilio, del dolor, del llanto») y el eje vertical o eje de las letras en el cual reside la infinitud de las «formas arquetípicas del espesor y de la transparencia de la materia y de su perpetua resurrección» (TT: 403). Las lecciones de tinieblas son un llamado a remitirse de forma radical desde el exilio del tiempo

---

<sup>771</sup> Scholem, «La création à partir du néant et l'autocontraction de Dieu», *De la création du monde jusqu'à Varsovie*, ed. cit., p. 50.

<sup>772</sup> Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, ed. cit., p. 257.

histórico al esperanzado espacio de lo que aún no ha advenido o cobrado forma.

A ello se debe que *Tres lecciones de tinieblas* sea un único poema formado por una cadena de orígenes o principios encadenados. La forma de puntuación empleada son los dos puntos que, como ha señalado Cuesta Abad, son «signo de toda apertura»<sup>773</sup> y representarían la disponibilidad constante de la palabra a una siempre renovada formulación. Todos los textos que componen este poema son variantes o *variaciones*, en el sentido musical, de un canto único a la germinación, a la remisión de las formas al instante crucial de su *despertar*. No hay que olvidar que la palabra poética será definida en uno de los poemas de *Mandorla* como aquella palabra «*de tal naturaleza que más que alojar el sentido aloja la totalidad del despertar*» (M: 424). En *Tres lecciones de tinieblas* asistimos al despertar matinal del propio lenguaje como posibilidad infinita de creación. Del poema correspondiente a la segunda letra del alfabeto hebreo, la letra *Bet* (ב) , se desprende la concepción de la palabra como una «*Casa, lugar, habitación, morada*». La palabra permanece «*para que lo que no está esté, se fije y sea estar, estancia, cuerpo: el hálito fecunda al humus: se despiertan como de sí las formas: yo reconozco a tientas mi morada*». (TT: 397).

La mención al hálito fecundador nos remite inmediatamente al *rúah Elohim*, el «viento de Dios» que según Génesis 1, 2 se cierne sobre las aguas en el espacio aún confuso y vacío de la tierra y nos lleva asimismo a señalar otro punto de conexión entre Valente y Celan. Shira Wolonsky ha estudiado la relación entre la creación poética y el aliento en Celan señalando sus raíces cabalísticas. A través de su concepción como ritmo y aliento, el lenguaje se convierte en «una sustancia reificada que constituye el mundo»<sup>774</sup>. El despliegue creador del lenguaje es remitido, como en Valente, a su manifestación física circulando por «*las vías del aliento*» («*auf Atemwegen*») en el poema «Un boomerang»<sup>775</sup>. Imágenes dinámicas o estáticas: lo creado por y en la palabra se concentra en una solidez material, pasa de lo aéreo a lo sólido convirtiéndose en «*Cristal de aliento*» («*AtemKristall*») que perdura como «*irrevocable testimonio*» («*unumstössliches Zeugnis*») <sup>776</sup>. A diferencia de Celan, Valente se acerca al proceso verbal de creación cabalística para sumirse en el instante previo al advenimiento de lo creado. La originalidad de *Tres lecciones de tinieblas* proviene precisamente de su tentativa de remitirse al *instante que precede al despliegue de las formas*, no tanto a su

---

<sup>773</sup> Cuesta Abad, *Poema y enigma*, ed. cit., p. 326.

<sup>774</sup> Shira Wolosky, op. cit., p. 214.

<sup>775</sup> Celan, *Obras completas*, ed. cit. p. 181.

<sup>776</sup> *Ibid.*, p. 214.

consolidado establecerse. Sea como fuere, tanto Celan como Valente remiten la palabra a su primordial realidad material en tanto aire respirado, sonido articulado y animado por un cuerpo, remitiéndonos igualmente a la aerofanía de Paz. Manifestaciones todas ellas de una consideración de la palabra ajena a todo idealismo abstracto, como vínculo fenomenológico que manifiesta lo que el lingüista Domínguez Rey denomina *taxia*: la constitución del signo como enclave material «corporizado como parte del universo»<sup>777</sup>. Valente intenta en su poesía la retracción a un espacio previo a la consolidación de tal enclave material como forma significativa. Ese trasfondo sin forma aún que proyecta una infinita potencialidad de significados todavía no presentes es la verdadera *otredad* de la palabra, lo que hemos referido, a propósito de la poesía de Paz como *grieta del lenguaje*: la que rompe el cierre de todo sistema de representación ideológico mostrando así el abismo infundado que la palabra despliega desde su condición simbólica.

El acto poético, en analogía con el cosmogónico, se produce como un incierto tanteo que culmina, al cabo, en la revelación y consolidación de una forma o de un *lugar*. El poema, insiste Valente en otra parte, es un «lugar del no lugar» (PyM: 25). Lugar compartido por los hombres, como en el poema «La rosa necesaria» de *A modo de esperanza*, pero lugar que, más allá de su espesor histórico, descubre el fondo incognoscible que lo origina como pura posibilidad. La palabra se descondiciona y recorre sus espesores históricos hasta remontarse al instante de su aparecer. Valente recurre para ello al ritmo primigenio de la creación.

Así como en la doctrina del *Tsimtsum* o autocontracción de Dios del Cabalista Isaac Luria la Creación constituye un proceso gigantesco de flujo y reflujo, «exhalación e inhalación divinas»<sup>778</sup>, muchos poemas de *Tres lecciones de tinieblas* ostentan un cierto ritmo abrupto y muy marcado que remite al compás de un latido o al temblor de una respiración naciente. Ritmo que contribuyen a crear a veces las aliteraciones, concebidas como una exploración en la raíz semántica de las palabras o descubrimiento de un sustrato profundo que liga los vocablos desde un común núcleo no sólo filológico sino mítico. En el poema correspondiente a la letra He (ה) se recoge todo esto a partir del mitologema del pez como origen de la vida<sup>779</sup>:

<sup>777</sup> Antonio Domínguez Rey, *El drama del lenguaje*, ed. cit., p. 147.

<sup>778</sup> Scholem, *Las grandes tendencias de la mística judía*, ed. cit., p. 289.

<sup>779</sup> Recordemos la definición clásica de mitologema realizada por Karl Kerényi: «A particular kind of material determines the art of mythology, and immemorial and traditional body of material contained in tales about gods and godlike beings, heroic battles and journeys to the Underworld –mythologem is the

*El latido de un pez en el limo antecede a la vida: branquia, pulmón, burbuja, brote: lo que palpita tiene un ritmo y por el ritmo adviene: recibe y da la vida: el hálito: en lo oscuro el centro es húmedo y de fuego: madre, matriz, materia: stabat matrix: el latido de un pez antecede a la vida: yo descendí contigo a la semilla del respirar: al fondo: bebí tu aliento con mi boca: no bebí lo visible. (TT: 398)*

La aliteración en «*madre matrix materia, stabat matrix*», concentrada en el lexema «mat-» común a las palabras latinas *materiā* y *matrix*, funciona a este doble nivel filológico-mítico: liga etimológicamente la materia a la potencialidad de su estado naciente, o la remite a un principio reproductor que tradicionalmente se ha vinculado a la madre como esencia de lo femenino<sup>780</sup>. La mención al *Stabat matrix*, himno atribuido a Jacopone da Todi y dedicado a la virgen María en el trance de la crucifixión de su hijo, refuerza aún más este vínculo<sup>781</sup>, aunque las concepciones de la feminidad en Valente andan lejos, como veremos, de cualquier sentido de pureza virginal.

El poema se refiere asimismo al acto de beber el espíritu o aliento en el cual o a partir del cual se desarrolla la vida. El *ruah Elohim*, el *pneuma* estoico o el *espíritu* cristiano se interrelacionan en la acción de este aliento creador que recorre el lenguaje abriendo en él un sentido abismático e inagotable<sup>782</sup>. La palabra poética queda reducida a aliento, corriente física de la respiración que posibilita su proferimiento sonoro, previa a su caracterización fonético-semántica. Pues el lenguaje abarca en sí la potencialidad de infinitos sentidos. El lenguaje reina en *Tres lecciones de tinieblas*, de forma paralela a cómo en la Cábala el Dios personal se deshace en sus múltiples nombres sagrados o extiende el tejido arbóreo de sus sefirot como dilatación creadora de sí mismo. Si «el

---

best greek word for them— tales already well known but not unamenable to further reshaping. Mythology is the movement of this material: it is something solid and yet mobile, substantial and yet not static, capable of transformation», Karl Kerényi, «Prolegomena» a *Essays on a Science of Mythology*, NY: Pantheon Books, 1949, p. 3. Kerényi recuerda a este respecto una cita de la obra de Anaximandro *De die natali* (4, 7) en la cual recogiendo un antiguo testimonio de Censorino se atribuiría el origen del género humano a una suerte de antecesores que tendrían el elemento marino como medio natural: «Fish or fishlike beings were born of warm water and earth. In these beings men were formed», op. cit., p. 64.

<sup>780</sup> La aliteración se define, no por azar, a partir del sonido /m/, sonido oro-naso-labial asociado al grupo semántico de la madre. Cfr. Bertil Malmber, *Introducción a la lingüística*, Madrid: Cátedra, 1982, p. 191-192.

<sup>782</sup> Las propiedades vivificadoras de la palabra concebida como aliento se apoyan «en una creencia universal que sitúa en el aire respiratorio la parte privilegiada y purificada de la persona, el alma». La antropología de lo imaginario ha estudiado las connotaciones aéreas del espíritu en la tradición griega, hebrea e hindú rastreando sus innegables elementos comunes. (Cfr. Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris: Dunod, 1992, p. 200).

Santo habita entre las letras», ¿quién crea a quién? Scholem recuerda que todo proceso de *cosmogénesis* representa para el pensamiento cabalístico un mismo y solo proceso de *teogénesis*: la emanación del mundo es la extensión o autorrevelación de Dios<sup>783</sup>. De forma análoga, Valente inquiriere acerca de cómo el lenguaje nos crea y modela, cómo se convierte en una realidad indomeñada que, como pura posibilidad, se sustrae a nuestro total dominio: el creador es creado por su creación. En el poema correspondiente a la letra *Zayin* (י) podemos leer:

*Ahora tenía ante sí lo posible abierto a lo posible y lo posible: y para no morir de muerte tenía ante sí mismo el despertar: un dios entró en reposo el día séptimo: vestiste tu armadura: señor de nada, ni el dios ni tú: tu propia creación es tu palabra: la que aún no dijiste: la que acaso no sabrías decir, pues ella ha de decirte: [...]*

(TT: 399)

El término proverbial del proceso creador –el día séptimo– es un *despertar*: la sola posibilidad de lo que aún no ha sido dicho. Pero el que dice –el poeta, el creador – es a su vez *proferido* por esta palabra inagotable e *impresente* que genera la infinitud de lo posible. El que dice es el «señor de nada», el demiurgo o *poeta* que a su vez es creado o constituido por su palabra creadora. La invocación iconoclasta contra la idolatría («*No adorarás imágenes*») nos dirige desde las imágenes del dios desaparecido a la materia potencial del lenguaje y el centro inagotable de lo aún no advenido a la forma. El creador es aquel que se deja decir por el lenguaje, que en su pasiva escucha se deja penetrar por lo aún no nacido o alumbrado, regenerando a su través a la propia realidad y vinculándola con el núcleo enigmático de su origen. El descondicionamiento, la ruptura de las imágenes o la plena liberación de la palabra propicia el estado idóneo para que la irrupción de lo que no tiene nombre suceda, como en el poema correspondiente a la letra *Jhet* (ח):

*Deja que llegue a ti lo que no tiene nombre: lo que es raíz y no ha advenido al aire: el flujo de lo oscuro que sube en oleadas: el vagido brutal de lo que yace y pugna hacia lo alto: donde a su vez será disuelto en la última forma de las formas: invertida raíz: la llama. (TT: 63)*

---

<sup>783</sup> Scholem, op. cit., p. 247.

De forma análoga al poema «Elegía, un árbol» antes comentado, asistimos en este poema a la totalidad del proceso de la creación, concebido como un movimiento de ascensión desde lo oscuro de las formas hacia la claridad última que las deshace. Es preciso apuntar que la contemplación de la llama era un importante ejercicio de meditación para la Cábala. En la llama reside la unidad de lo inferior con lo superior, de la negrura del carbón o del pábilo con el brillo de la luz: «quien desee penetrar en el misterio de la Santa Unidad debe contemplar la llama que sale de un carbón o de una vela encendida»<sup>784</sup>. El proceso creador es continuo y no admite término. La forma se establece para regresar a lo informe y reintegrarse en la potencialidad originaria. *Tres lecciones de tinieblas* constituye, justo por mostrar el advenimiento de las formas, una tentativa de retracción de la palabra poética en el territorio central del vacío generador o desconocido origen hacia el que las formas se repliegan para ser de nuevo formadas. Así en el poema que pertenece a la letra Tet (ט):

*La sangre se hace centro y lo disperso convergencia: todo es reabsorbido desde la piedra al ala hasta el lugar de la generación: las aves vuelan en redondo para indicar el centro de lo cóncavo: el mundo se retrae a ti: porque el vientre ha de ser igual al mundo: engéndrame de nuevo: hazme morir de un nuevo nacimiento: respírame y expúlsame: animal de tus aguas: pez y paloma y sierpe. (TT: 64)*

Un *génesis al revés* tiene lugar en este poema, que nos remite a un texto precedente, «Rotación de la criatura» (PL: 134) en el que el ciclo inacabable de la vida, «del limo al hombre», también transgrede su evolución lógica. En los poemas de *Tres lecciones de tinieblas*, lo creado regresa a su *increatedum* para recuperar un absoluto descondicionamiento o libertad. Significa para el poeta español un nuevo inicio o nacimiento: el origen está vacío pero no es una nada estéril sino la más extrema y pura potencialidad. Más allá de las palabras existe una *antepalabra* de la que nadie puede apropiarse y a la que el creador está *apropiado*. Una *antepalabra* que es «lugar de la generación» y de la cual el lenguaje constituye el ámbito interminable o infinito de su decir.

Por otro lado, el poema insiste en ciertas motivaciones simbólicas de la poesía de Valente: el girar en círculos de las aves como indicación de un centro, el movimiento creador como una oscilación respiratoria o la relación entre el vientre y el hueco creador

<sup>784</sup> Marcos Ricardo Barnatán, *Antología del Zohar*, Madrid: Edaf, 1996, p. 61.

—que trataremos más adelante en nuestro comentario al símbolo de la *mandorla*. Como en otros poemas los elementos combinados del fuego, la tierra y el agua, aquí los animales representan la conjunción de los planos elementales de la creación: agua (pez), tierra (sierpe) y aire (paloma). El poema cumple en su propio ritmo el movimiento creador: de la retracción o remisión al vacío originario a la nueva emergencia o expulsión de lo creado.

*Tres lecciones de tinieblas* constituye el resultado de una profunda exploración en las raíces del proceso de la creación. El sondeo en el advenimiento de la palabra se convierte en una posibilidad de indagación ontológica proyectada a la totalidad de lo real. Cuando el lenguaje, negando sus inmediatos usos instrumentales o comunicativos, se vuelve hacia su anterioridad e inquires por el origen del sentido o sentidos que en él se alumbran, hace manifestarse el enigma de su origen.

En otros poemas posteriores regresa Valente a ese escenario desértico, confuso, del génesis, donde no hay nadie sino un movedizo panorama de aguas, limo y cielos sombríos. En *Mandorla*, el génesis se convierte en un «Ritual de las aguas», alusión al ciclo perpetuo de creación-destrucción de las formas. Se regresa al limo originario, «*en el calor o en la humedad / que sumergidos guarda en sí la tierra*», para intentar de nuevo escuchar el latido inicial o de lo que comienza a vivir como «*antelatido cóncavo / de lo que puede ser raíz o vuelo*». No obstante, este poema es ante todo una invocación al principio radical de la realidad, una invocación a un ámbito negativo que cimienta en su no presencia el génesis de lo existente:

*Umbilical tu negación oculta*

*nos hacía vivir.*

*Por eso ahora*

*los largos ríos del otoño arrastran*

*hacia tu centro oscuro*

*las amarillas sombras*

*de todo lo visible. (M: 436)*

El poema refiere un inicial principio creador que no ostenta identidad definida, un interlocutor al que se invoca en la medida en que está constituido en origen absoluto que no tiene como finalidad establecerse como ente sino negarse a sí mismo en una retracción o retirada de sí que lo convierte en *ante-latido*, inminencia de lo vivo.

Valente parece coincidir con el pensamiento cabalista de Isaac Luria, según el cual la creación del mundo tiene lugar por medio de un acto de *tsimtsum*: retracción o autocontracción de la divinidad<sup>785</sup>. Sólo en la negación de Dios o en el espacio vacío por Él desalojado puede producirse la emergencia de la creación. La divinidad se retrae para dejar aparecer la nada que hará posible que algo pueda existir fuera de Dios. Una nada que es un «residuo» de la propia divinidad y un «abismo» que existe en cada cosa como fondo oscuro de su origen<sup>786</sup>. El poema de Valente no menciona en absoluto a Dios sino que invoca, en afinidad con el principio cabalístico del *tsimtsum*, a un principio negativo o a una impresencia no representable, de la cual no hay imagen posible porque es la negación u otredad absoluta de la forma; una negación *umbilical*, en la medida en que lo existente está natalmente ligado a ella.

En *Tres lecciones de tinieblas* asistíamos al aparecer de las presencias o nombres, a la creación de un lugar o de unos límites *habitables*. De modo cada vez más marcado, el recorrido del proceso creador se produce en la poesía de Valente como repliegue hacia ese irrepresentable centro oscuro del que surgen y en el que desembocan las formas en «Ritual de las aguas». Formas que se sustentan en el abismo de su propia negación. La palabra poética se convierte en desvelación o señal de ese abismo, de ese no-fundamento que el poema aguarda o ronda. Hay una otredad esencial que la palabra descubre en su aparecer, algo que no comparece y se reserva o vive en ocultación.

El poema «Figuras» de *Al dios del lugar* retoma el escenario genesíaco a través del mitema, ya expuesto, del hombre que surge de las aguas: regreso a ese desértico paisaje en el cual la poesía de Valente encuentra, ya desde sus orígenes poéticos, su radicación más propia<sup>787</sup>. La venida del hombre y la venida de la palabra se identifican por completo: el misterio del origen del hombre es el misterio de la formación del lenguaje. El hombre nace de una palabra oscura cuya oscuridad invade el canto, el

<sup>785</sup> Scholem, «La création à partir du néant et l'autocontraction de Dieu», op. cit., p. 56.

<sup>786</sup> *Ibid.*, p. 58-59.

<sup>787</sup> El desierto aparece con especial intensidad en la poesía de Valente a partir de 1985 remitido a un espacio concreto de la geografía peninsular española: la región de Almería a la cual el poeta se trasladó a vivir en ese año, aún con estancias temporales en París y Ginebra (Sánchez Robayna, Introducción a OC, I: 47). Un encuentro trascendental con la luz del sur y con el pasado místico sufí de Almería, lugar al que Valente dedica su artículo «Perspectivas de la ciudad celeste» (PC: 244-250). Será la región natural de Cabo de Gata-Níjar, sus salinas, su aridez, la que deje indeleble rastro en los poemas de Valente en el último tramo de su obra: «lugar donde se aposenta y vive con todo su poderío la luz», escribe el poeta su artículo «La memoria y la luz» (EC: 19). El desierto y el mar representaron una suerte de reencuentro con el remoto pasado mítico de Occidente que tuvo en el Mediterráneo de griegos y romanos su escenario privilegiado, como el poeta expresó en su artículo «Mediterráneo: la oscura luz del engendramiento» (EC: 135-145). El sur constituyó para Valente una suerte de inesperado *lugar de origen* ajeno por completo a su oriundez norteña. Espacio contemplativo-purgativo del desierto. Apertura a lo infinito obrada por la luz y el mar.



poema: «*Oscuro es como la noche el canto*» (DL: 481). Oscuridad que cubre el pasado y el futuro del hombre o de su palabra y deja a un lado el eje horizontal de la historia o lo traspasa para enfrentarse con el origen:

*[...] Bebimos estas aguas  
sin cuándo ni jamás  
y no podíamos llegar de las entrañas  
del oscuro animal a las riberas  
y no podíamos saber  
de qué palabra habíamos nacido  
y no podíamos sin ella  
engendrarla en nosotros  
y no sabíamos aún el canto  
ciego del despertar,  
la voz que resonaba  
insistente llamándonos. (DL: 482)*

La palabra poética es para Valente una forma de *participación* en esa *antepalabra* o palabra no presente de la cual emerge el canto como materia oscura o nocturna. «Figuras» se remite al advenimiento de la palabra-hombre desde su origen no representable: es un testimonio de lo que, por ser pura inminencia, instante previo al *despertar*, no puede ser aún testimoniado. Sin embargo, ese origen sustraído a la presencia es una voz que llama «*insistente*». La gravitación de lo que no está es una fuerza de radical atracción en la poesía de nuestro autor que toma también en otros textos, como veremos, la forma de un *llamado* que podría ser relacionado igualmente con la «luz remota» de «Serán ceniza»: una distancia, una lejanía que da señal de sí misma desde la ocultación, pues lo único que podemos percibir de tal origen es la noche, un ámbito de completa ausencia que es sentida, al mismo tiempo, como *inminencia* de algo que puede aún aparecer o manifestarse: «*Tú dices, vienes, / estás, no hay nadie aún en la inundada / extensión de la noche*» (DL: 482).

La rítmica sucesión de formas verbales posee reminiscencias celanianas que evocan diversos pasajes de la poesía del rumano<sup>788</sup>, así como el «*estás*» que designa al

---

<sup>788</sup> Cfr. los poemas «Fuga de la muerte» y «Había tierra en ellos» traducidos por Valente (CV: 658-659) en los cuales las reiteraciones de formas verbales conjugadas funcionan claramente como los principales actantes rítmicos.

imposible testigo retraído al origen ostenta análogo vínculo con el *stehen* de tantos poemas de Celan: el solo y pasivo estar de su aposentamiento, de su más física presencia cercada por la ausencia incomprensible como un resistente *tenerse* frente al vacío. Del advenir de las formas nos vamos remitiendo al informe y vacío ámbito nocturno. Muchos poemas de Valente marcan esta trayectoria o evolución *ad originem*, mallarmeana retracción al génesis por la cual el poema queda convertido en un espacio vacío, en pura disponibilidad o ámbito no ocupable reservado a lo aún no manifiesto.

Cada forma en la poesía de Valente está vinculada a su origen o es mero acto de una originación que no termina en ella. Como en la retracción creadora de Isaac Luria, las formas llevan en ellas el residuo irreductible de la nada que las originó, remiten desde el espacio de su manifestación a un *increatum*, a una no presencia. La palabra poética se manifiesta por ello siempre al límite de su silencio o de su no-ser, en una zona de encuentro entre lo que está y lo que *aún no* está, entre lo invisible y lo que aún no ha aparecido<sup>789</sup>.

### 2.2.7. El eros corporal de la palabra

El advenimiento de la palabra es asimismo concebido en la poesía de Valente como un acto de *encarnación*. La palabra, como materia viva o animada por el *ruah*, el *espíritu* o el *pneuma* se hace *cuerpo*, culminación del movimiento de reconciliación de la materia con el espíritu, de la materialidad con su inmaterialidad o *increatum* original. De nuevo, el texto de prólogo al *Evangelio de Juan* vuelve a ser el centro de las meditaciones poéticas de Valente: «Y la palabra se hizo carne y habitó entre nosotros» (CV: 619).

¿Qué significa exactamente para Valente la encarnación de la palabra? Una tentativa de hacer de la palabra «lugar de reconciliación» (EA: 11). Si «la historia del pensamiento occidental –afirma Valente– podría leerse en buena medida como la historia de la desencarnación del logos», la poesía existiría, según las palabras de fray Luis de León, «para que las palabras y las cosas fuesen conformes» (EA: 12) y de esta forma consumir la anhelada encarnación del *logos*.

Podemos señalar un juicio paralelo en las reflexiones sobre el lenguaje de

---

<sup>789</sup> Julián Palley ha tratado con acierto el tema de la inminencia en la poesía de Valente en su artículo «José Ángel Valente, poeta de la inminencia», *Material Valente*, ed. cit., p. 43-55. Sin embargo, este artículo no refleja la relevancia extraordinaria que las diversas formas de lo inminente adquieren en la obra última de nuestro autor, como expondremos con más detalle en las páginas que siguen.

Walter Benjamin, cuando denuncia como «pecado original» del lenguaje en Occidente su «tendencia a la abstracción»<sup>790</sup>. La *desencarnación* o *abstracción* de la palabra proviene de la convencionalidad del vínculo entre la palabra y la cosa dentro de una comprensión del lenguaje meramente instrumental y representacional propia de lo que Heidegger denominaría un pensar técnico o dentro de la técnica. La experiencia poética del lenguaje comenzaría en la conversión de la mera convención palabra-cosa en *unidad* mediante un intento de remisión de ambas realidades al enigma de su origen o *advenimiento*. La palabra poética, vuelta hacia su propia interioridad, hecha materia, se hace ya un solo destino ontológico con la totalidad de lo real<sup>791</sup>.

«A la desencarnación del logos –explica el poeta– correspondería la corrupción del lenguaje, la inadecuación de los nombres y el exilio de la palabra» (EA: 12). A su encarnación, le correspondería la apertura radical de la palabra poética, su concepción como *antepalabra* o concentración de las posibilidades infinitas del ser y al mismo tiempo, su inserción en el espacio infinito del *eros*, pues palabra y erotismo se hallan inextricablemente unidos en la poesía de Valente.

La encarnación de la palabra respondería ante todo a un ansia de unidad y reconciliación que el poeta no duda en relacionar con el horizonte último al que aspira toda mística. La dinámica de la experiencia mística está fundada en la aspiración a consumir una unión con ese *non-aliud* o imposible otredad del ser divino. Un deseo o impulso primario de salida de sí que es desencadenado por una ausencia inicial y el rastro o huella promisorio de una futura plenitud que ésta deja. Recuerda Valente a este respecto el inicio abrupto del *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz, «¿Adónde te escondiste / amado, y me dejaste con gemido?», como un ejemplo máximo de esta dialéctica de presencias y ausencias constantes a través de las cuales se produce el juego erótico en la relación mística (PC: 207). A dicha dialéctica corresponde la ya mencionada teoría de la *epéctasis* o infinitos comienzos: el crecimiento de un deseo que ante el infinito de la divinidad se potencia infinitamente. Y en dicha dialéctica se integra asimismo la encarnación de la palabra hecha cuerpo. La mística aspira, según Michel de Certeau, a contrarrestar la desaparición o ausencia central del cuerpo de Cristo con la

---

<sup>790</sup> Benjamin, op. cit., p. 161.

<sup>791</sup> Ello no es en absoluto ajeno al rechazo de Paul Celan de la poesía como mera mimesis representativa que ya comentamos en nuestro contexto poético, sino que constituiría otra afinidad clave entre Valente y el autor de *Cambio de aliento*. Ya mencionamos que Valente reproduce a propósito de Celan las palabras del crítico Peter Szondi: «La poesía no es mimesis, no es simple representación, se convierte en realidad. Realidad poética, texto que ya no sigue la realidad sino que se configura y funda como realidad» (CV, I: 644). No otra cosa sostendría la encarnación de la palabra en la poesía de Valente, siempre al encuentro de esa palabra total que es pleno cumplimiento de sí misma.

«producción de un cuerpo», espacio textual donde el Verbo de la divinidad pueda de nuevo encarnar<sup>792</sup>.

La encarnación de la palabra tiene por tanto un sentido reconciliatorio, de acercamiento armónico entre realidades contradictorias y entrada en lo que la mística llama *unidad simple*, en la cual «cuerpo y espíritu han abolido toda relación dual» (VP: 34). En un poema de *Mandorla* se alude a este instante de concentrada intensidad en el que la palabra es vivida, desde su aparecer, como cumplimiento de sí misma o verdad corpórea: «*Momentos privilegiados en los que sobre la escritura descende en verdad la palabra y se hace cuerpo, materia de la encarnación. Incandescente torbellino inmóvil en la velocidad del centro y centro mismo de la quietud*» (M: 424).

Los contrarios se anulan o se equilibran en la misma ruptura de la dualidad que funda la unión entre materia y espíritu, cuerpo y alma. Este descenso de la palabra no es en absoluto ajeno a la doctrina cristiana de la encarnación. El *Evangelio de Juan*, como más arriba se dijo, constituye un texto clave para Valente en lo que respecta al cristianismo, si no el texto que funda la relación más honda del poeta español con esta religión. La pregunta de partida para Valente parece ser: ¿qué es un cuerpo divino? La encarnación de la palabra en la poesía de Valente representaría una experiencia radical de lo que esta pregunta activa y pone en juego. Para ello, Valente distingue entre un cristianismo platónico o dualista en el que el cuerpo o la carne son concebidos como fuentes potenciales del mal, y un cristianismo bíblico u oriental, en el que el escándalo de la encarnación de Dios en Cristo constituye una posibilidad de deificación para el hombre: del juicio negativo acerca de la materia como una *catástrofe* que Valente localiza en el Orígenes de *De principiis* a la concepción del pseudo Macario de la unidad radical de cuerpo y espíritu como plenitud divinizante (VP: 191).

La valoración contradictoria del cuerpo por parte del cristianismo proviene en efecto de la convergencia híbrida en su constitución simbólico-religiosa de acarreo helenísticos y bíblicos de muy distinta índole: por un lado, la corporeidad divina de la religión griega contrarresta al Dios irrepresentable del judaísmo; por el otro, el dualismo órfico-platónico que define la equivalencia *soma-sema* (cuerpo-tumba) es a su vez neutralizado por la doctrina de la encarnación de Dios<sup>793</sup>. El *Logos* o palabra encarnada comienza allí donde el *Logos* filosófico o *ratio* queda plenamente superado, o dicho de

---

<sup>792</sup> Michel de Certeau, *La fable mystique, I*, Paris : Gallimard, 1982, p. 108.

<sup>793</sup> Cfr. Joseph Moingt, «Polymorphisme du corps du Christ», en Charles Malamoud y Jean-Pierre Vernant (eds.), *Corps des dieux*, Paris : Gallimard, 1986, p. 65.

otra manera, donde el cristianismo se reconcilia con sus raíces orientales como experiencia de su máxima *imposibilidad*, pues el cuerpo cristiano es además un cuerpo para la *resurrección*, es decir, un cuerpo concebido desde un imposible regreso a la unidad perpetua de materia y espíritu. La experiencia mística, en tanto consumada abolición de la dualidad cuerpo-espíritu de raigambre platónico-filosófica, representa asimismo según el poeta gallego una posibilidad de comprender el cuerpo como un doble elemento de redención del hombre y de su inherente divinidad: «Negación de lo escindido, la encarnación redime al dios de su corporalidad no realizada y al cuerpo de los límites de su pura corporalidad, pues lo hace cuerpo resurrecto» (PC: 27). La mística constituiría para Valente el núcleo de dicha experiencia, capaz de asentar de nuevo un acercamiento a la realidad de la carne desde su intrínseca infinitud divina.

La divinidad del cuerpo constituye para Valente el misterio central del cristianismo y un principio marginado o no explorado por las principales corrientes teológicas de dicha religión. El vínculo entre *eros* y mística fue, a juicio del poeta, oscurecido por la tradición cristiana occidental y arrastrado a los márgenes de lo heterodoxo, mientras que los propios místicos afirmaron repetidas veces su natural afinidad cuando utilizaron para designar la unión de los amantes y la unión del alma con lo divino los mismos términos de *fruición*, *delectatio* o *voluptas* (PC: 45).

El *eros* es fundamentalmente un deseo nostálgico de unión donde la «discontinuidad» propia de cada ser se rompe para dar paso a la recomposición de una «continuidad» originaria<sup>794</sup>. En el origen oriental del cristianismo –concretamente de la antigua Iglesia griega, como Gregorio de Nisa– localiza Valente una ausencia de la oposición entre el *eros*, como fuerza reconstitutiva de la unidad, y el *ágape* o amor cristiano, que a través de la encarnación introduce lo discontinuo y la limitación a lo mundano (VP: 190). La mística se constituye así en la experiencia más acabada y compleja de reconciliación de *eros* y *ágape*, experiencia del enigma del cuerpo como concreción esplendorosa de lo divino. Ello justifica asimismo la postura hermenéutica *unitiva* que Valente afirmará contra todo enjuiciamiento dualista de la poesía de Juan de la Cruz entre una ladera divina y otra humana<sup>795</sup>. El ansia de fusión propia de la vía unitiva de la mística representa para el poeta una experiencia de indudable inspiración

<sup>794</sup> George Bataille, *L'Érotisme*, Paris: Les Éditions du minuit, 1957, p. 22.

<sup>795</sup> Acerca de la oposición de *eros* y *ágape*, véase la obra ya clásica de Anders Nygren, *Agape and Eros. A study of the christian idea of love*, New York, The McMillan Co., 1932, (3 volúmenes) especialmente las p. 34-37 del primer volumen para la importancia del conflicto entre *eros* y *ágape* en el desarrollo de la historia del cristianismo.

erótica: «en los estadios superiores de su experiencia, el místico arrastra toda la potencialidad unitiva del *eros*» (VP: 45). El erotismo poético de Valente, fiel a su lectura del *Cántico* de Juan de la Cruz, no distingue entre el plano humano y el divino, entre cuerpo y espíritu. Quiere esto decir que, análoga a la consumación unitiva de la mística, en la experiencia erótica valentiana la fusión es apertura a una totalidad que rebasa el ámbito de los amantes para expresarse como principio germinante, movimiento inminente.

El erotismo constituye en la poesía de Valente una vía hacia la ilimitación de los cuerpos o una experiencia desveladora de su infinitud potencial como manifestación de una otredad que no puede agotar el conocimiento o la experiencia. La unión erótica, atravesada por la esencial indistinción entre *eros* y *ágape*, inaugura un espacio unitivo expresado a través de la fusión de los alientos o de la entrada en el vacío del sexo femenino. Femenidad y masculinidad adquieren una indistinción primigenia arrastrados por una poderosa pulsión originaria<sup>796</sup>. La carne se hace aliento vivificador, pura posibilidad creadora, es decir, adopta la energía dadora de vida del *Logos* o se hace indistinta con ella: una común respiración en la cual tiene lugar la fusión entre palabra y cuerpo. En el poema de *Mandorla* «Iluminación» tiene lugar un acto de extrema unión entre las respiraciones de los amantes:

*[...] Quién eres tú, quién soy,  
dónde terminan, dime, las fronteras  
y en qué extremo  
de tu respiración o tu materia  
no me respiro dentro de tu aliento.*

*Que tus manos me hagan para siempre,  
que las mías te hagan para siempre  
y pueda el tenue  
soplo de un dios hacer volar*

---

<sup>796</sup> Mircea Eliade ha mostrado cómo la unión de los principios femenino y masculino remite tradicionalmente a la recomposición de la totalidad originaria y por ello, a la primordial naturaleza andrógina de la divinidad. La reintegración de ambos sexos en uno adquiere así una condición sagrada explorada por multitud de ritos sexuales como los postulados por el tantrismo. La androginia «is ranged among the glories of divinity» merced a su «creative power» (Mircea Eliade, *Mephistopheles and the Androgyne. Studies on Religious myth and Symbols*, New York: Sheed and Ward, 1965, p. 108-109). Valente se refirió ya a la sagrada naturaleza andrógina del proceso de creación en el poema «Mem» de *Tres lecciones de tinieblas*: la fusión de pasividad y actividad necesarias para el alumbramiento de la obra hacían del creador, dios o poeta, un «padre hembra» (TLT: 402).

*al pájaro de arcilla para siempre. (M: 410)*

La tácita referencia a la tradición coránica que concibe a Cristo como un santo taumaturgo capaz de animar con su aliento sagrado pájaros de barro<sup>797</sup> nos habla de cómo el erotismo en la poesía de Valente es concebido fundamentalmente como apertura remitida al dinamismo originario de todo lo material.

Otra fuente del erotismo poético de Valente viene ofrecida por el vacío generador en tanto experiencia crucial de la feminidad. Lo femenino y lo material están ligados por un fuerte vínculo, pues un sustrato sexual mítico define la materia primordial como *matriz* y concibe la creación bajo el signo de una pasividad tradicionalmente femenina. La infinitud o ilimitación del cuerpo femenino profundiza en estas relaciones a través del símbolo clave de la *mandorla* o *mándorla* (según su original acentuación italiana). Esta figura compuesta de los arcos resultantes del cruzamiento parcial de dos círculos iguales ha adquirido valoración sagrada en el arte religioso de distintas civilizaciones. Es la llamada *almendra mística* que preside los tímpanos de las iglesias románicas y el propio Valente recuerda asimismo que en el arte paleocristiano se la llamó *vesica piscis* en relación con la primordial asimilación de Cristo con el símbolo del pez (*ichtius*). El propio poeta ha comentado que fue una intensa experiencia en la basílica de la Magdalena de Vézelay la que le llevó a descubrir la densidad simbólica de la mandorla (EA: 194).

La mandorla es para Valente el vivo testimonio simbólico que cimenta la inmediata relación entre experiencia sagrada y experiencia erótica: «la mandorla simboliza la intersección de los mundos visible e invisible, el espacio donde lo uno y lo múltiple inciden, donde la separación de la materia y el espíritu no existe o ha dejado de existir. La palabra y el cuerpo, el cuerpo del amor son a su vez una sola materia» (PyM: 33).

A esta experiencia personal de la mandorla hemos de agregar la lectura y traducción del poema homónimo de Celan, ya comentado en la primera parte de este trabajo. El texto del poeta alemán aborda la aproximación extrema a un espacio vacío, una «*vacía almendra, azul real*» (CV, I: 652), según la traducción de Valente, frente la cual el ojo del hombre se sostiene. La «Mandorla» celaniana no muestra sin embargo

---

<sup>797</sup> Esta referencia se halla en la sura 5 : 110 del *Corán*. Alá se dirige a Cristo diciéndole : «Tú fabricabas de arcilla una forma de pájaro con mi permiso ; después soplabas dentro. Entonces, con mi permiso se convertía en un pájaro», *Le Saint Coran*, Le Caire-Paris : Maison Islamic International, 2003, p. 87.

explícitamente adscripción erótica alguna, mientras que Valente sitúa el símbolo, ya de entrada, en el ámbito de la sexualidad femenina. Pues la mandorla es ante todo, para el poeta español, símbolo fundamental del sexo femenino desde su fuerza erótica sagrada, vacío generador donde la alteridad de la mujer, al igual que a través de su aliento, muestra su infinitud y la imposibilidad de una íntegra posesión de su ser. El impulso erótico se rebasa a sí mismo mientras que su destinatario se *interioriza* para hacerse recóndito, secreto, portador de un saber de iluminación paradójicamente oscura. Ello es el centro del poema *Mandorla* que abre el libro homónimo:

*Estás oscura en tu concavidad  
y en tu secreta sombra contenida,  
inscrita en ti.*

*Acaricié tu sangre.*

*Me entraste al fondo de tu noche ebrio  
de claridad.*

*Mandorla.* (M: 410)

La mandorla celaniana está concebida como espacio de contemplación, vínculo visual entre el vacío y el ojo que sin embargo ha de sostenerse en él. Valente potencia la comprensión erótica del símbolo aludiendo al tacto. Resulta revelador en este aspecto cómo algunos de los elementos de la poesía erótico-mística de Juan de la Cruz son compartidos por éste y por otros poemas de Valente. En principio, la importancia capital de la experiencia táctil y gustativa en la relación carnal, formas privilegiadas de la metáfora que rige el trato entre los esposos del *Cántico espiritual* o entre los amantes de «En una noche oscura»<sup>798</sup>. Existe también la imagen de la unión erótica como una entrega a la ebriedad que nos remite a «la interior bodega» de la estrofa 26

---

<sup>798</sup> Esta innegable preferencia de Juan de la Cruz por las imágenes referidas al tacto y al gusto en detrimento de la vista ha sido estudiada por Luce López Baralt en su diferencia con la poética quinientista de expresión neoplatónica basada en la contemplación. «*El mosto de granadas*», «*la cena que recrea y enamora*» del *Cántico*; el contacto de «*la mano serena*» entre los cabellos o «*el ventalle de cedros*» y sus efectos apaciguadores de la *Noche oscura*; «*la mano blanda*» y el «*toque delicado*» de la *Llama de amor viva* son todos ejemplos de una análoga predilección por la experiencia táctil y gustativa. La oscuridad que rodea a los amantes en la poesía de Juan de la Cruz se aparta de la claridad intelectual que la visión tradicionalmente representa y se sume en la mayor intimidad corporal y asimilativa del tacto y el gusto. Cfr. López-Baralt, op. cit., p. 209-210.



del *Cántico B*. Hay por último una concepción transfigurada del sentido de la vista: al igual que en la *Noche oscura* del místico, la amante se guía por una luz interiorizada, recóndita, que no rompe la negrura nocturna, «Mandorla» nos habla de una oscuridad que propicia una paradójica contemplación de lo claro. Esta claridad abierta en el fondo de la noche ofrecida por el cuerpo femenino reclama, como más adelante explicaremos, un concepto diferente de la visión poética.

Recordemos asimismo que la noche, en «La noche oscura», actúa como ámbito de iluminación unitiva de los amantes o de su mutua transformación:

*¡Oh noche, que guiaste!*  
*¡Oh noche amable más que la alborada!*  
*¡Oh noche que juntaste*  
*amado con amada*  
*amada en el amado transformada!*<sup>799</sup>

Una noche iluminada y unitiva que en el poema de Valente se *incorpora* o se hace cuerpo de la mujer para convertirse, además, en espacio de su ilimitada interioridad. La aproximación erótica al otro es una entrada en un vacío que es potencialidad del ser o de lo aún no presente o consumado. Entrada al ritmo creador o remisión a un origen que aguarda aún su estallido. La mandorla es una negatividad productiva o el centro de una *latencia*. La unión entre los amantes es una entrada común en un tiempo de engendrador, *inminencial*, abierto desde lo *erótico* a lo *erógeno*. Ritmo temporal propio de lo que Valente llama en el poema «Espacio» «*la interminable duración del deseo*» (M: 411): la unión de los amantes los ilimita o los proyecta en un perpetuo éxtasis del uno hacia el otro, hacia el espacio secreto de su interioridad sin límites. La experiencia amorosa es una entrada «en lo recóndito», una aceptación del otro en el cerrado *sí mismo*: en el poema «Ianua» la voz poética nos dice que «engendrar el amor» es abrir «una puerta hacia adentro de ti» (M: 414), compartir, pues, una interioridad.

El espacio femenino es el ámbito de un amanecer o de un despertar: una «*duración del latido / en la sombra matriz*». El erotismo poético de Valente coincide de modo significativo con la interpretación que del *eros* realiza el pensador judío Emmanuel Levinas cuando lo considera una fuerza o impulso ajeno a todo género de

---

<sup>799</sup> «Noche oscura», op. cit., p. 107.

«posesión»<sup>800</sup>. No hay posesión de lo que es potencialidad o infinitud latente. Toda concreción corporal, en la medida en que participa de la infinitud o inagotable otredad, está siempre presente-ausente, se muestra y se sustrae a la vez a una contemplación definitiva. El *eros* conforma por tanto, según Lévinas «un pas encore plus lointain qu'un avenir (...) et attestant des degrés dans le néant»<sup>801</sup>. De igual modo, en la poesía de Valente el erotismo se produce en la fusión extrema de lo visible y lo invisible, de lo presente y lo ausente o aún no manifiesto.

La respiración en el cuerpo del otro, así como la reducción de la carne al barro originario de un promisorio génesis renovado, son formas de esta fusión por la que accedemos a un proceso de creación recíproca entre los amantes, del cual *vacío*, *aliento* y *latido* son reiterados núcleos expresivos. Precisamente en otro poema de *Mandorla*, «Gaal», se hallan relacionados el ritmo creador, el origen de la vida y la figura sagrada de la *vesica piscis*. «Gaal» es un ejemplo de cómo los distintos planos temáticos y simbólicos de la poesía de Valente se engranan e interrelacionan: la mandorla se corresponde con el pez, que es inicio de lo vivo o animación del barro originario, y a su vez con el sexo femenino; la unión erótica se vincula al impulso genésico, al aliento o sople pneumático que conforma la respiración de la vida y a la propia palabra poética hecha latido. La aliteraciones concilian todos estos planos desde un tanteo sonoro que acerca las palabras sugiriendo la gravitación de un común étimo elidido que fundaría su mítica proximidad<sup>802</sup>:

*Respiración oscura de la vulva.*

*En su latir latía el pez del légamo  
y yo latía en ti.*

---

<sup>800</sup> «Rien ne s'éloigne davantage de l'*eros* que la possession», Emmanuel Lévinas, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris : Le livre de poche, 2003, p. 298.

<sup>801</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>802</sup> Carlos Peinado Elliot ha señalado la importancia del ritmo yámbico de los versos de este poema en la consecución de un movimiento rítmico que remite tanto a la percusión de un latido como a una oscilación respiratoria (op. cit., p. 441). Por su parte, Antonio Domínguez Rey ha recreado lo que denomina «el latido cósmico de la palabra en la obra de Valente» desde su más directa materialidad, como *taxia fónica* por la cual «el flujo óntico acontece en la fricción de la voz o roce de la carne como onda procesiva del mundo que habla». Cfr. Domínguez Rey, op. cit., p. 34. La huella fónica y sus sugerencias físicas y acústicas no pueden acaso ser recibidas sino como reivindicación del reverso material del lenguaje frente a las abstracciones del sentido vehiculadas por un determinado contexto semántico-cultural. Lo que a nuestro modo de ver importa destacar es el hecho de que estos relieves fonéticos propongan tácitamente una suerte de étimo latente y unitivo que basado en aproximaciones fonético-materiales (sonidos bilabiales y alveolares de los fonemas /b/ y /r/ en este caso) arrojaría asimismo la posibilidad relacionante de una semántica común.

*Me respiraste  
en tu vacío lleno  
y yo latía en ti y en ti latían  
la vulva, el verbo, el vértigo y el centro. (M: 417)*

El poema vuelve a privilegiar la respiración como forma de fusión erótica y considera de nuevo el acercamiento entre los amantes como un equilibrio dialéctico entre contrarios: en «Mandorla», luz y oscuridad, en «Graal», vacío y plenitud. Erotismo y cosmogénesis se unen en el centro de ese equilibrio. La unión erótica constituye para el Valente de *Material memoria* una forma excepcional e inagotable de penetración en el enigma de la materia y una consiguiente erotización de lo material, convertido en materia del amor como infinitud de la vida. Los amantes *se contienen* y *se crean* el uno al otro, elaboran la materia de su cuerpo para reducirlo a su aliento vivificador o a las sustancias primarias de lo vivo y el *eros* se abre, así, desde la pareja humana al espacio total del mundo.

El proceso de encarnación de la palabra transforma, pues, la concepción convencional del cuerpo, lo dota de una suerte de ilimitación interior o ayuda a pensarlo como un centro potencial de vida inscrita en el enigma de su elementalidad material. Al final o en el fondo secreto de la experiencia erótica hallamos el mismo vacío generador, la misma inmaterialidad transparente y abismática que en la entrada en la estructura profunda de la materia. El erotismo en la poesía de Valente consigue que las palabras y los cuerpos aparezcan atravesados por la misma vocación de infinitud. La palabra o su inscrita posibilidad le otorga al cuerpo un infinito espesor de sentidos haciéndonos penetrar de esta forma en su inaprensible ilimitación. Los amantes *se dicen* en el infinito espesor hermenéutico que encuentran en los símbolos que unen sus cuerpos con el cuerpo del mundo.

El logos encarna para que el cuerpo experimente el enigma de su infinita interioridad. Interioridad de la materia e interioridad del *eros* que son una y la misma. La palabra tiene para ello que hacerse una con el cuerpo, para que este pueda a su vez acceder a su ilimitación interior, al principio de su infinitud. Para ello, la escucha de la palabra ha de ser una incorporación, una *fusión* de la palabra con el cuerpo que la recibe. La más elemental relación erótica sería la resultante de esta penetración de la palabra. Se integra de este modo Valente en esa línea de elaboración poética del rito de la eucaristía que hemos representado en este trabajo a través del comentario de la poesía

de Novalis. Incorporar la materia para transfigurarla y espiritualizarla merced a nuestra participación verbal en la divinidad para el autor de *Himnos a la noche*. El rito eucarístico constituye en ambos poetas y desde distintos acercamientos simbólicos una continua transfiguración de lo verbal a lo corporal, de lo corporal a lo verbal.

Novalis proyecta bajo el reinado del cuerpo, según mostramos, la imagen de una definitiva plenitud en la divinidad: «y en la sangre celestial / nadará la feliz pareja». Valente convierte asimismo al cuerpo en territorio de exploración de la infinitud potencial de la materia y hace de la relación erótica una vía de iluminación y experiencia de una totalidad que trasciende a los amantes. Para Novalis la eucaristía es asimismo una vía de unión con la totalidad de la materia como espacio de lo divino. El poeta español integra en un poema de *Fragmentos de un libro futuro*, «Memoria», algunos principios básicos del rito eucarístico, remitiéndolo a su raíz verbal e insertándolo en el espacio genuino de lo poético.

Repetición ritual de un sacrificio que tiene como horizonte una *resurrección*, el rito eucarístico, lejos de ser privativamente cristiano, comparte elementales sustratos simbólicos con muy distintos ámbitos antropológicos<sup>803</sup>. Así como Paz recurría al sacrificio simbólico del dios Xólotl en «Salamandra» para referir la regeneración de lo real por medio de la palabra poética, Valente convierte la eucaristía en un rito del advenimiento transfigurador de la palabra poética. La estructura sacrificial se vincula de nuevo a la palabra poética cuando esta última se interna en el territorio de lo enigmático e irrepresentable. La venida de la palabra desde su inescrutable origen es un don nutriente que penetra en el cuerpo para convertirlo en aliento fecundador, en un espacio de creación que nos rebasa:

*Como pan vino la palabra,  
como fragmento de crujiente pan  
fue dada,  
igual que pan que alimentase el cuerpo  
de materia celeste.*

---

<sup>803</sup> El mitólogo Joseph Campbell ha estudiado los antiquísimos antecedentes previos al cristianismo con los que cabe relacionar el rito de la eucaristía, entre ellos el levantamiento de una rama de trigo en los misterios eleusinos en la antigua Grecia, todos ellos relacionados con un esquema mítico sacrificial encaminado a una posterior resurrección que halla en el ciclo vegetal de las cosechas su referente clave. Cfr. Joseph Campbell, *The masks of God: Primitive Mythology*, vol. I, New York: Viking Press, 1970, p. 185-186.

*Vino, compartimos su íntima sustancia  
en la cena final del sacrificio.*

*Y nos hicimos hálito, sólo soplo de voz.*

*Palabra, cuerpo, espíritu.*

*El don había sido consumado. (FL: 568)*

La venida de la palabra como «materia celeste» ha dado paso a una *transformación* en «hálito» o «soplo de voz». Don y sacrificio se copertenecen: consumir el don es ejecutar el sacrificio. El sacrificio es lo que podríamos denominar la recepción o *incorporación* absoluta a la palabra. La palabra queda, al fin, como sola *presencia* a la que todo ha sido sacrificado, palabra que fuese a la vez cuerpo y espíritu: aliento vivificador donde la interioridad de la materia se encuentra con la interioridad del espíritu.

Cabría considerar el sacrificio de «Memoria» como una apertura a la ilimitación de la palabra en tanto testimonio de infinitud creadora, entrega de lo material-corporal a una voz ya anónima que sume su identidad en la identidad total de lo real. La palabra es así máxima incondicionalidad, máxima libertad. Si el cuerpo es una estructura cerrada en sí misma, la palabra *lo abre*, convierte su interioridad en exterioridad o elimina la diferencia que media entre ambas. No otra era la función de la palabra encarnada en la eucaristía cristiana: «hacer de la carne un cuerpo abierto a un destino de libertad, a un porvenir por hacer, a una historia por escribir»<sup>804</sup>.

La encarnación de la palabra en Valente y su expresión erótica están íntimamente conectados y en ello tiene que ver, como hemos visto, la influencia de la poesía mística de Juan de la Cruz. El erotismo, en tanto ilimitación e infinitud de un encuentro con la otredad que no puede ser nunca sometido a entera posesión, define la concepción de la palabra en la poesía de Valente y entra de lleno en lo que la mística ha llamado *vía unitiva*: confusión de los límites entre lo espiritual y lo material, interioridad y otredad. García Berrio ha definido el acercamiento de Valente a la mística como «mística abstracta»: «chapoteo de la nada, débiles ecos sin imagen alguna, sin

---

<sup>804</sup> Joseph Moingt, op. cit., p. 78.

regalo por siempre de dulzura, dolor del decir sólo»<sup>805</sup>. Los poemas eróticos de *Mandorla* representarían una posibilidad de unión que, aun precaria y nunca del todo consumada en su apertura a la infinitud del *eros*, constituyen una clara excepción al panorama esbozado por este crítico.

### 2.2.8. La experiencia abisal

Podríamos resumir la relación analógica entre la poesía de Valente y la mística como la consecución de una experiencia interior por la cual se accede a una totalidad vivida primordialmente en su negatividad o apofasis. Retracción del lenguaje hacia su condición material y enigmática, y consiguiente descubrimiento de un ámbito vacío tan sólo definido por su inagotable carácter potencial, donde la forma poética se descondiciona y accede a su más plena liberación. Tanto la mística como la poesía de Valente tenderán a una dinámica pulsión unitiva hacia dicho ámbito vacío en el cual el descondicionamiento y la totalidad se hacen del todo *interiores*, asimilados plenamente en la experiencia.

Puesto que Valente eligió las tres principales vías de la mística cristiana como método de autoexégesis de su obra poética, hemos intentado comprender a lo largo de este trabajo el sentido profundo de dicha elección estableciendo los siguientes paralelismos: después de acometido el proceso *purgativo* de rebelde prescindencia de las formas reveladas de la divinidad y en el gradual vaciamiento o *kenosis* de los materiales prescindibles del sujeto poético, llegamos a la *vía iluminativa* que se adentra en el misterio de «la inmaterialidad de la materia». La palabra poética de Valente descubre en sí misma, en su interioridad, este ámbito total hacia el que aspira: en el tanteo de sus orígenes, en la inminencia de su advenimiento, por medio del cual obtiene la experiencia de la posibilidad infinita de la forma. La vía unitiva halla su expresión poética a través del encuentro erótico y el acceso gozoso a un *interior* compartido e inagotable en el cual otredad y unidad se convierten, a través del deseo, en un espacio potencial nunca del todo consumado.

No obstante dichos paralelismos, que hemos intentado respaldar en ocasiones por medio de la relación entre la poesía de Valente y la de Juan de la Cruz, el acercamiento del autor de *Mandorla* a la mística se produjo conforme a las

---

<sup>805</sup> Antonio García Berrio, «Valente: descensos antiguos a la memoria», *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, ed. cit., p. 15-25, p. 21.

instigaciones que la experiencia poética suscitaba, en una incondicionalidad en la cual no caben, como veremos, los encasillamientos rigurosos. El poeta lleva a cabo su propio itinerario y, con ello, su privativa versión de la experiencia de la interioridad.

Para valorar las singularidades de la experiencia poética valentiana con respecto al itinerario místico tradicional, es preciso sumergirse ahora en la obra última del poeta y considerar en qué medida *Fragmentos de un libro futuro* puede entenderse a la luz de la culminación mística de la *unidad simple*, pues el propio Valente escribe que «lo que constituye al místico es la experiencia extrema de la unión» (VP: 44). ¿Puede comprenderse el desenlace poético de Valente a la luz de la experiencia unitiva que el poeta ha expresado en su poesía erótica? En *Fragmentos de un libro futuro* nuestro autor se aparta explícitamente de los tres ciclos (memoria personal, colectiva y material) que él mismo había señalado para su poesía y ello en cierto modo, como índice de una peculiaridad que diferenciaba este libro de sus obras precedentes, pues este último poemario fue elaborado a la manera de una *obra abierta* que recogería todos los textos que su autor fuera escribiendo desde 1992 hasta su muerte. Un libro futuro en tanto *póstumo*, cuyo final no dependía directamente de la voluntad artística de su autor. Pero además, un libro futuro en tanto inevitablemente *inconcluso*, en la medida en que señala hacia un no ocupable vacío último. En efecto, el último libro de Valente encuentra su raíz en un poema muy anterior, el último de los *Treinta y siete fragmentos*, obra de 1971, texto situado asimismo a la cabecera de *Fragmentos de un libro futuro* y que dice como sigue:

SUPO,  
después de mucho tiempo en la espera metódica  
de quien aguarda un día  
el seco golpe del azar,  
que sólo en su omisión o en su vacío  
el último fragmento llegaría a existir. (TF: 336; FL: 543)

La poesía de Valente desemboca, así, de forma harto significativa en *un vacío u omisión últimos* que opera una radical apertura en la comprensión total de su obra. El final de su decurso poético está definido por un ámbito que la palabra ha *desocupado*: espacio vacío que asegura la indeclinable inconclusión de un libro que se convierte en permanentemente *futuro*. Desocupación última del decir que permite el despliegue

infinito de lo decible, donde no existe en rigor una palabra final o conclusiva. Como en el *Libro* de Mallarmé compuesto de innumerables posibilidades o combinaciones, la obra última de Valente proyecta la totalidad de su decir poético hacia el espacio de lo no conclusivo o de lo abierto, pues el poeta español quiere hacernos sentir la raíz inagotable de lo poético más allá de su personal aventura vital, en la entraña de un vacío solícito y dispuesto a una siempre renovada aparición de la palabra<sup>806</sup>.

Para Valente, *Fragmentos de un libro futuro* surge como colección de textos marcada por su posterioridad con relación a los tres principales ciclos de su poesía en la medida en que en él la palabra poética discurre ya sin un proyecto determinado, «al hilo del diario vivir o morir» (PyM: 42). Insiste el poeta en señalar que la «libertad plenaria» (PyM: 42) que la palabra ha adquirido en este postrer período de su obra, exenta de una completa sumisión a la voluntad del creador, es resultado de los previos y radicales descensos «hasta la entraña de la creación de la materia del mundo» (PyM: 42).

Si Valente rehúsa situar esta obra en el contexto de sus ciclos anteriores, recurre en todo caso a la experiencia mística unitiva como *analogon*: se produce ahora, como culminación y apertura máxima de ese proceso de profundización, lo que el poeta denomina un «estado de vuelta o regreso» (PyM: 43). Nuestro autor, ya en su «Ensayo sobre Miguel de Molinos» se refiere a ello cuando escribe: «el extático, el hombre de la radical salida de la noche oscura, es, una vez que la iluminación y la unión se cumplen, el hombre del *retorno* radical» (VP: 99). Recordemos a este respecto, cómo el culmen de la experiencia teopática representaba para Juan de la Cruz, según Jean Baruzi, idéntico retorno o momento en que el espíritu vuelve a todo lo inicialmente negado<sup>807</sup>.

El *retorno* que Valente emprende desde los estratos más profundos de su exploración del ámbito del vacío o la nada originaria «le muestra al poeta formas

---

<sup>806</sup> Por ello Valente declaró en una de sus últimas lecturas públicas que el final del último tramo de su poesía tendría lugar «cuando la palabra quiera, no cuando yo lo decida, ni siquiera cuando yo me muera» (PyM: 43). La palabra poética ha de sobrevivir, pues, más allá del poema y de su autor, en la apertura indefinida de un espacio último que el lenguaje, en la virtual infinitud de sus posibilidades, es capaz de dejar perpetuamente abierto más allá de las nociones convencionales de *autor* o de *obra*. En el mismo sentido, Armando López Castro ha relacionado la condición póstuma de *Fragmentos* con «una desaparición del sujeto para que aparezca el ser del lenguaje» afín en su naturaleza extrema a «la desaparición elocutoria del poeta» buscada por Mallarmé. Cfr. *En el límite de la escritura. Poesía última de José Ángel Valente*, ed. cit., p. 224.

<sup>807</sup> El estado teopático como retorno a las realidades previamente negadas es un fenómeno que no se restringe exclusivamente al ámbito cristiano: «La consideración del estado teopático como etapa final del proceso místico en la que la vida del que comenzó rompiendo con el mundo y sus tareas aparece unificada en torno a su verdadero centro finalmente recuperado constituye en realidad un dato prácticamente universal de la historia de la espiritualidad, aunque sus formas presenten una variedad tan notable como las circunstancias y las condiciones personales de los místicos», Martín Velasco, op. cit., p. 422.



inéditas, inesperadas, de convivencia con la realidad» (PyM: 43). El propio Valente expresa cómo el regreso a esta inmediata relación con el vivir cotidiano que realizan los poemas de *Fragmentos* se opera desde una previa y radical «transformación» (PyM: 43).

Preguntémonos primeramente por la naturaleza de la transformación que se ha operado en el sujeto poético de *Fragmentos* y tratemos de esclarecer en qué consiste y en qué medida es posible relacionarla con la experiencia unitiva del místico. La culminación de la experiencia mística ha sido definida en la poesía de Juan de la Cruz como un *éxtasis transformante*, impulso de salida de sí que lleva a la «amada» a transformarse en «el amado», según el verso citado antes de la quinta estrofa de «La noche oscura», «*Amada en el amado transformada*». Es el llamado «matrimonio espiritual» que el contemplativo en su obra doctrinal define como «transformación total en el Amado», por medio de la cual «se hace tal junta de las dos naturalezas y tal comunicación de la divina a la humana que no mudando cada una de ellas su ser, cada una parece Dios»<sup>808</sup>. Juan de la Cruz regresa con ello a un principio crucial de la experiencia mística de todos los tiempos: lo semejante busca la unión con lo semejante.

Los testimonios de este *principio de semejanza* en la tradición mística occidental son innumerables<sup>809</sup>. Lo divino reside, pues, en la criatura humana como su más íntima naturaleza, su más profunda condición interior. A ella es preciso replegarse, según Juan de la Cruz, para consumir la unión o éxtasis transformante: la salida extática es en verdad un *adentrarse*, un repliegue al «íntimo centro del alma»<sup>810</sup>. La transformación es al cabo un *reconocimiento*: el alma vuelve a su estado más incondicionado y perfecto al saberse igual a Dios. Y para llegar a este punto de máxima transformación se ha consumado una absoluta «pobreza de espíritu», un estar, escribe Juan de la Cruz, «vacío de todas las cosas»<sup>811</sup>, o un estar «preñado de la nada»<sup>812</sup>, según afirma otro de los grandes místicos cristianos, el maestro Eckhart.

La divinidad es, por ello mismo, una carencia, un «modo sin modo» o un «ser sin ser»<sup>813</sup>, que no encuentra categoría o definición posible. Transformarse en Dios es

---

<sup>808</sup> *Cántico A*, Canc. 27, 5, op. cit. p. 697

<sup>809</sup> En el *Corpus Herméticus* se dice: «Pero para poder concebir a Dios es necesario que te vuelvas igual a él, pues sólo lo semejante conoce a lo semejante» (11, 20), *Textos herméticos*, ed. cit., p. 189; Plotino afirma en las *Enéadas* (VI, 9): «No se ve el principio sino por el principio», (*Enéadas V-VI*, trad. Jesús Igal, Madrid: Gredos, 2002, p. 539).

<sup>810</sup> *Cántico A*, Canc. 1, 6, op. cit., p. 611.

<sup>811</sup> *Subida del monte Carmelo*, Cap. 3, 4, *ibid.*, p. 262.

<sup>812</sup> Maestro Eckhart, *El fruto de la nada y otros escritos*, Madrid: Siruela, 2001, p.91

<sup>813</sup> *Ibid.*, p. 93

alcanzar un estado de pura incondicionalidad, más allá de toda determinación. El maestro Eckhart entendía esta identidad con lo divino concibiéndola como una superación del vínculo ontoteológico entre Creador y criatura. El místico debe remitirse a una anterioridad al propio nacimiento, a una pre-creación, donde Creador y criatura son aún uno y el mismo, pues «nadie puede resplandecer tanto sino el mismo Dios increado»<sup>814</sup>. Si nada de lo creado consigue reflejar el esplendor de lo divino, únicamente podrá hacerlo *lo aún no creado*.

Sólo en ese estado de definitivo despojamiento la mirada del contemplativo se convierte en la propia mirada de Dios, rompiendo la diferencia entre mismidad y otredad. El maestro Eckhart refiere este hecho a través del símbolo del ojo: «El ojo con el cual yo veo a Dios es el mismo ojo con el cual Dios me ve. Mi ojo y el ojo de Dios son un único y mismo ojo, una única y misma visión, un único y mismo conocimiento, un único y solo amor». Juan de la Cruz refiere asimismo este extraño reconocimiento en la ya citada estrofa undécima del *Cántico*:

*Oh cristalina fuente  
si en esos tus semblantes plateados  
formases de repente  
los ojos deseados  
que tengo en mis entrañas dibujados.*<sup>815</sup>

Valente reconocía en esta estrofa «el punto extremo de la tensión argumental» (PC: 80) del *Cántico* y el centro en función del cual leer el resto del poema. Ya mencionamos en su momento los posibles vínculos hispano-orientales que guarda la relación entre el ojo y la fuente de Juan de la Cruz con la convivencia de ambos significados tanto en el vocablo hebreo *`ayin* como en el árabe *`ayn*<sup>816</sup>, lo cual convierte a esta lira en una de las más densas en cuanto al alcance de sus resonancias místicas se refiere. El propio Valente ha recopilado ejemplos varios de la misma fusión de miradas en la tradición mística islámica<sup>817</sup>. Un caso fascinante de «convergencia por la raíz» acerca del reconocimiento que tiene lugar en el culmen de la experiencia mística: despliegue de una mirada en la cual *Amado* y *Amada* son uno y el mismo. Una

---

<sup>814</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>815</sup> *Cántico A*, op. cit., p. 128.

<sup>816</sup> *Vid.* nota 169.

<sup>817</sup> Cfr. PC: 81-83.

mirada que tiene como intermediario la transparencia de las aguas de la fuente donde, señala el poeta, «ya no hay imágenes» (PC: 82).

En la obra póstuma de Valente, *Fragmentos de un libro futuro*, hallamos un poema que regresa, por referencia intertextual, a la estrofa undécima del *Cántico*. Una cita del sermón XXX del Maestro Eckhart lo encabeza, «los sentidos saltan sobre los pensamientos», vinculándolo inequívocamente a la órbita de la mística cristiana. No en vano el poema, que lleva como título «La nada», exhibe una afinidad esencial con el apofatismo que caracteriza la aproximación a lo divino tanto de Eckhart como de Juan de la Cruz:

*ESTÁS*

*en tu luz no visible, no engendrado,  
único, el único.*

*Se posa tu mirada  
en la ausencia de ti o en la no descifrable  
irrupción de tu forma en tu vacío.*

*Y allí dejas la huella de tu paso.*

*Salí tras ti.*

*Devuélveme a tus ojos  
que llevo en mis entrañas dibujados. (FL: 571)*

El poema explora el ámbito de una visión imposible o de una no visión: la visión de la invisibilidad de la luz o, trasladándonos a una concepción espacial, la contemplación de un vacío, de un *no lugar*. Es «el único», definido por una luz no visible, desde su *antenatalidad* de «no engendrado», el que dirige una mirada reflexiva hacia sí mismo, pues *forma*, *vacío* y *ausencia* se corresponden e identifican en él, son su «*huella*». ¿Dónde se posa esa mirada y quién la emite realmente? La invocación a un «*único*» nos lleva a Hölderlin y a uno de sus últimos y más célebres himnos, *der Einziger* («El Único») comentado ya en la primera parte de esta tesis. Un texto del autor de *Hiperión* que insiste precisamente en la distancia y en la ausencia del dios. La mención de una «*huella*» hace pensar, igualmente, en el rastro del Amado del *Cántico* en su forma de ciervo herido que huye por los oteros, al igual que el «*salí tras ti*», alusivo al último verso de la primera estrofa del *Cántico*: «*salí tras ti clamando y eras*

ido».

Tanto Hölderlin como Juan de la Cruz convirtieron la ausencia de la divinidad en el punto clave que desencadena su experiencia poética. Ambos dieron cuenta de la paradójica proximidad-distancia de lo divino: el dios cercano pero «*difícil de aprehender*» de «Patmos» en el caso del alemán; la mirada exterior que se vuelve sobre sí misma para reconocerse *una* con la mirada de la otredad absoluta de Dios en el místico español.

Un impulso extático, de salida de sí hacia el *otro*, mueve a la voz invocadora dirigida a ese «único». Una salida que se convierte en una vuelta o regreso: un regresar o *ser devuelto* a sí mismo, a una interioridad recóndita donde ese otro ha dejado, desde el principio, «dibujados» sus ojos. La mención al verso último de la estrofa undécima del *Cántico* refiere la misma identidad entre la mirada que ve (en) el vacío y la mirada de esos ojos interiores que *son* el vacío: ver a la divinidad es ver la *no visión*, la visión descondicionada de toda forma. El juego de espejos del *Cántico* se convierte aquí en una completa *nadificación*: la huella del otro es tan sólo su vacío, su *no estar*, una negatividad «no descifrable» que la mirada alcanza cuando se ejecuta desde el designio de una luz no visible, de una luz *otra* que ilumina imposiblemente desde la ceguera o la no visión.

En «Nada», Valente llega al punto más profundo de expresión poética de su relación o experiencia con el ámbito negativo de la divinidad, que en la obra poética de Valente constituye, como veremos, experiencia del ámbito negativo que la palabra material ha descubierto en sí misma retrayéndose al dominio de su potencialidad. Cabría encontrar en el siguiente fragmento de María Zambrano un eco de esta experiencia: «para no ser devorados por la nada o por el vacío [hay] que hacerlos en uno mismo, [hay] a lo menos que detenerse, quedar en suspenso, en lo negativo del éxtasis»<sup>818</sup>. Tiene lugar en este poema un regreso a un origen común y compartido: *transformación de lo semejante en lo semejante* que se produce como interiorización de un vacío e identidad de la palabra con su condición negativa.

Dicha transformación, identidad de la palabra interiorizada con el vacío, se relaciona de manera directa para el poeta con el *retorno*. A propósito de esta etapa de la mística escribe Valente: «en las fases supremas de la vida mística, cuando el alma transfigurada por la unión percibe la unidad simple como estado permanente y continuo

---

<sup>818</sup> María Zambrano, *Claros del bosque*, Barcelona: Seix Barral, 1993, p. 11-12.

(el punto en que Juan de la Cruz habla incluso de la cesación del éxtasis), la salida y el retorno se unifican, y el espíritu reafirma en un nivel superior todo lo inicialmente negado» (VP: 98). Sin embargo, entre la transformación y el retorno propiciados por la culminación de ese descenso a la materia y «el diario vivir o morir» no existe una correspondencia unitiva sino una *tensión* que es definida por el poeta como «duplicidad terrible del existir»: «en este estado de vuelta o regreso, la palabra poética adquiere una particular transparencia. Está a la vez a uno y otro lado del espejo. El yo del poema se despliega en contradictorias imágenes y, con frecuencia, se tiñe el decir de una muy pronunciada melancolía» (PyM: 43).

Cada poema de *Fragmentos* viene acompañado de la fecha de su composición, en la voluntad de circunstanciar en un instante concreto del decurso vital la experiencia de esa duplicidad entre lo abismático y lo cotidiano, entre lo presente y su otro lado o reverso. La palabra poética, a la manera celaniana, «recuerda sus fechas»<sup>819</sup>, se convierte en su particular modo en *poesía de circunstancia*, abierta al flujo del devenir y a los lugares en los que sucede. El 29 de junio de 1993 Valente escribe lo que para él constituía el primer poema de la serie de *Fragmentos*, aquel texto que para el poeta revelaba ya ese ámbito de creación sin proyecto determinado (Cfr. PyM: 46). Se trata del poema «Parque de Figueras», uno de los puntos de más acabado equilibrio entre presencia e impresencia, éxtasis y retorno: pura y estática coincidencia, quietud de una experiencia de lo divino que acaece *después* del radical descenso hacia la luz paradójica de la noche de la materia como afirmación plenaria de la experiencia presente. No hay en este poema *nada* o *vacío*, *tiniebla* o contradictorio juego de la luz con la oscuridad. Tan sólo un «*súbito momento de tenue paz*» en un parque urbano y su sosiego cotidiano:

*[...]si hay aves que se funden y hacen uno el canto y la quietud  
y una mujer joven que cruza con su hijo pequeño de la mano  
me mira, intensamente,  
si este eterno es verdad, merecería  
la pena haber venido,  
estar presente, dios, en esta cita tuya no anunciada. (FL: 551)*

Se produce, pues, un momento de reconcentrada identidad entre la experiencia

---

<sup>819</sup> Celan, «El meridiano», op. cit., p. 505.

abisal de lo divino y el espontáneo darse de la presencia de lo cotidiano: un instante que deviene eterno, convertido en «*cita no anunciada*» con una divinidad que, en rigor, no podría ya tener imagen de sí propia, sino que se produce como enigmática e imposible coincidencia entre tiempo y eternidad, canto y quietud.

Podríamos considerar «Parque de Figueras» como el cumplimiento del *retorno*, donde las experiencias centradas en el ámbito de lo potencial y lo negativo se hacen afirmación de lo presente. Sería posible remitir este poema a la *vivacidad* del instante propia de la poesía de Octavio Paz y al devenir hecho *presente perpetuo* que constituye su ámbito de manifestación poética más genuino. Sin embargo, existe una diferencia crucial que separa a la composición de Valente del mundo poético del mexicano: es preciso tener en cuenta que dicho cumplimiento está afirmado, empero, desde la incerteza del condicional, introduciendo una tensión entre la «*cita*» y su autenticidad o sentido, proyectados al ámbito de lo posible, no de lo consumado. Como ha comentado Domínguez Rey con respecto a este poema, «el poeta no sabe si es verdadero, no el estado anímico de fusión líricamente cósmica, que lo es, sino su trascendencia, su significado»<sup>820</sup>. En la tercera parte de este trabajo trataremos de acercarnos con más detalle a esta diferencia que relaciona y distancia a nuestros dos poetas protagonistas: frente a la reconciliación con la vacuidad que caracteriza la «*verdad momentánea*» a la que se accede en el poema (recordemos «Himno entre ruinas»), la mera proyección de lo posible, de lo no presente o realizado en la poesía del español.

Tres años más tarde, el 6 de enero de 1996, Valente escribe «*Tamquam centrum circuli*», acaso uno de los textos más intensos que escribiera el poeta acerca de su experiencia de lo divino. El poema regresa de nuevo al movimiento descensional tan característico de Valente: la entrada en el *interior intimo meo* como un bajar desde «*la memoria*» «*hasta la entraña de la noche*» y el encuentro con «*el rayo de tiniebla*» de tan pronunciadas resonancias en el desarrollo histórico de la mística: imagen introducida por el Pseudo Dionisio Areopagita para caracterizar la experiencia del no saber propio de la teología mística, de la cual se hace eco Juan de la Cruz en varias ocasiones para ilustrar el mismo estado de renuncia a los cauces ordinarios de la actividad cognitiva<sup>821</sup>. El descendimiento radical desemboca en el centro recóndito de la noche, en un lugar en donde «*penetrar no se puede si se quiere el retorno*». Espacio en el que «*se oye tan sólo una infinita escucha*», donde el poema se produce, a la manera

---

<sup>820</sup> Op. cit., p. 244.

<sup>821</sup> Cfr. *Subida del monte Carmelo*, Cap. 8, 6, op. cit., p. 314 y *Cántico B*, C. 14-15, 16, *ibid.*, p. 797.

celaniana, como tensa «atención natural del alma» a lo que de forma inminente podría en ella manifestarse. En la interioridad radical a la que ha descendido el sujeto poético tiene lugar tan sólo la experiencia de una luz imposible:

*Bajé desde mí mismo  
hasta tu centro, dios, hasta tu rostro  
que nadie puede ver y sólo  
en esta cegadora, en esta oscura  
explosión de la luz se manifiesta. (FL: 562)*

Un rostro no visible, inscrito en una paradójica luz como sola manifestación de la imposibilidad de dicha visión. La bajada se realiza hacia el interior del más extremo desnudamiento del sujeto, hacia esa incomprensible divinidad descubierta como escondido enigma en su centro<sup>822</sup>.

Contrastando «Parque de Figueras» con «Tamquam centrum circuli» podemos constatar hasta qué punto *Fragmentos* es un libro entregado al espontáneo curso del diario vivir y sus contradictorias instigaciones: desde la presencia de las cosas en su cotidianidad hasta la irrupción de un espacio interior en el cual márgenes y presencias han sido substituidos por una luz negativa. Si de un lado existe un *retorno* a lo anteriormente negado que se expresa a través de la entrada en el poema de la fecha, de lo circunstancial, de otro, hallamos el adentramiento radical en una interioridad en la que ha sucedido la identificación y el reconocimiento originarios con la nada y de la cual el regreso es ya imposible, pues la experiencia va cobrando paulatinamente los rasgos irreversibles de la muerte.

Existe una frontera, una duplicidad, que imposiblemente cruza la palabra poética en *Fragmentos*: la que media entre la vida y la muerte, la presencia y su extremo no-ser. La radical experiencia de la nada, que Valente denominó *experiencia abisal*, propicia esta visión dividida entre las formas de lo real y su trasfondo abismático, y da lugar como veremos a una conciencia elegiaca que caracteriza el último tramo de su poesía, pues la vivencia del vacío incondicionado que libera la palabra se vincula gradual y trágicamente con el no-ser de la muerte.

---

<sup>822</sup> El título del poema ostenta, por otra parte, reminiscencias dantescas: se trata de una cita extraída de una teoría de Euclides, «Ego tanquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes» («soy como el centro del círculo, con relación al cual las partes de la circunferencia se comportan de igual modo»), utilizada por Dante en el capítulo XII de la *Vita Nuova* (ed. cit., p. 86), en boca de una personificación del amor aparecida en un sueño del poeta.

La última etapa de la poesía de Valente se sitúa en un contradictorio espacio dividido entre el *retorno*, la *transformación* radical de la experiencia unitiva y la proximidad elegíaca de la muerte. Si la entrada en el estado unitivo es para Juan de la Cruz «estado de paz y deleite y de suavidad de amor»<sup>823</sup>, en la poesía última de nuestro autor es un dominio contradictorio y dividido, como veremos, entre el canto elegíaco a la pérdida de lo temporal y la transformación identificadora con una otredad que se sustrae hacia lo negativo, hacia lo que no está. En este punto tiene lugar el más extremo enfrentamiento de la palabra poética con una alteridad absoluta ante la cual se hace imagen de concentrado carácter enigmático.

Con respecto a las relaciones entre mística y poesía en la obra de Juan de la Cruz había escrito Valente: «la sustancia última del canto es, en cierto modo, la imposibilidad del canto». La palabra poética –afirma Valente– concibe esta tensión como una forma para «mostrar que hay un indecible existente» (VP: 73). Transformarse en el principio negativo que caracteriza lo divino («sólo lo semejante conoce a lo semejante») implica identificar totalmente la palabra con el fondo irrepresentable, *antenatal*, que se abre en su fondo de significación. Tiene lugar así el sondeo de distintas formas expresivas de la *imposibilidad de la palabra* enfrentada a la radical experiencia de lo otro: encuentro con una alteridad de la cual es señal y límite último, desde la marcada condición enigmática del poema. La transformación de la palabra en el fondo de ausencia que constituye su infinita posibilidad se expresa a través de diversas formas simbólicas en este último tramo de la obra de Valente: el motivo del pájaro, la fenomenología de la luz y las imágenes de lo negativo. Pasaremos ahora a ocuparnos de cada una de ellas con el fin de adentrarnos en este territorio limítrofe de alteridad de la palabra y ofrecer una imagen más ajustada de las características esenciales de la relación entre poesía y mística en la obra de Valente.

#### 2.2.8.1. El pájaro y la palabra

El pájaro constituye uno de los grandes símbolos vertebrales de la experiencia poética de Valente. El poeta español dedicó páginas notables consagradas a desentrañar la riquísima simbología espiritual que en diversas tradiciones el pájaro acumula<sup>824</sup>. El

---

<sup>823</sup> *Cántico B*, C. 14-15, 2, op. cit., p. 790.

<sup>824</sup> Cfr. los ensayos «Las condiciones del pájaro solitario» (PC:19-21), «Dove vola il camelonte» (VP: 159-162) «Del don de ligereza» (EA: 46-50), «En lo más sutil del aire», (EC: 165-166), donde el poeta se



pájaro es el *psicopompo* del mundo chamánico, nos recuerda Valente citando a Mircea Eliade: «Convertirse uno mismo en pájaro o ser acompañado por un pájaro indica la capacidad, mientras aún se está en vida, de emprender el viaje extático al cielo y al más allá» (VP: 160). El pájaro es, al igual que el árbol, un vínculo entre dos ámbitos o planos espirituales, pero un vínculo en este caso dinámico, que requiere y busca la transformación: el vuelo constituye para el poeta un «rito *de passage*», una «iniciación desde «un elemento más denso grosero hasta un elemento más sutil» (EC: 165).

El pájaro aproxima, además, a la sutilidad de la luz o aparece como símbolo de ésta, pues «la relación simbólica del pájaro y la luz es muy estrecha» (EC: 166), y es, ante todo, símbolo del estado más elevado del místico, culminación del éxtasis, alcance de un plano de consumada ligereza, libertad y descondicionamiento. Imagen ejemplar del contemplativo para Juan de la Cruz, que como un pájaro solitario ha de subir a lo más alto, alejarse de toda atadura y aprender a volar en lo abierto. El místico español estableció cinco propiedades del «pájaro solitario» que Valente cita en varias ocasiones en su obra ensayística y adopta como una suerte de regla de vida poética: «la primera [propiedad], que se va a lo más alto; la segunda que no sufre compañía, aunque sea de su naturaleza; la tercera, que pone el pico al aire; la cuarta, que no tiene determinada color; la quinta, que canta suavemente»<sup>825</sup>.

Las características de esta vida contemplativo-poética condensadas en el pájaro solitario se trasladan o identifican directamente con la propia palabra poética como sucede en el poema antes comentado. Así, ante otro pasaje de Juan de la Cruz alusivo a las propiedades de las palomas, «el vuelo alto y ligero; el amor con que arde; la simplicidad con que va»<sup>826</sup>, se pregunta Valente: «¿propiedades de la paloma o de la palabra?» (VP: 162). La palabra ha de convertirse en lo que en la tradición hebrea se denomina la «lengua de los pájaros»: lengua ritmada, explica Valente, que «permite establecer una comunicación con los estados superiores del ser» (EC: 64). Lengua del origen que habló el hombre en su estado paradisiaco, antes de la caída. Para asimilarla es preciso una previa y definitiva transformación. En este sentido, regresa Valente en dos ocasiones a una reveladora cita del monje cristiano del siglo V Paulino de Nola: «Al

---

refiere a las obras de Juan de la Cruz, Leonardo da Vinci y Giacomo Leopardi en su relación con las diversas variantes simbólicas del pájaro. Podemos encontrar un somero esbozo de la figura simbólica del pájaro en Valente en el libro de Eva Valcárcel *El fulgor o la palabra encarnada. Imágenes y símbolos en la poesía última de José Ángel Valente*, Barcelona, PPU, 1989, p. 153-155.

<sup>825</sup> *Cántico A*, Canc. 13-14, 24, op. cit., p. 655. Ya en su período almeriense, Valente escribe en su artículo «La memoria y la luz» acerca del «roquero o pájaro solitario» (EC: 19), ave característica de esas desérticas regiones, aunando una vez más lo biográfico y lo simbólico.

<sup>826</sup> *Cántico A*, Canc.12, 8, *ibid.*, p. 643.

germinar en nosotros la semilla de la palabra divina nos transforma en pájaros» (EC: 64 y 165).

Un poema de *Material memoria* dedicado a María Zambrano, «La palabra», se basa en esta identificación de la palabra poética con la ligereza del ave. La palabra está así «*hecha de nada*», como un «*ala sin pájaro*» o un «*vuelo sin ala*», gradualmente despojada de ella misma en su intento por alcanzar un estado de levedad que pueda ascender hacia ese ámbito *otro* que pretende alcanzar con su decir. El poema regresa a una imagen que hemos ilustrado ya en varias ocasiones a lo largo de este trabajo. Se trata de la órbita en cuyo centro sólo es posible encontrar un vacío de imágenes o una ausencia central alrededor de la cual el ave-palabra *gira* en círculos: «*Órbita / de qué centro desnudo / de toda imagen*» (MM: 379).

De la órbita de los bienaventurados dantescos, de la visión nervaliana del ojo de Dios como una órbita de negrura, de la «órbita abierta» de Juan Ramón, a las órbitas dibujadas por las aves en la poesía de Valente, imagen central asimismo del ya mencionado poema «Figuras» donde en la noche desierta del canto reaparece «el vuelo circular de las aves hambrientas», trazando un círculo cuyo centro está asimismo exento de presencia<sup>827</sup>. El vuelo del ave se presenta, pues, en estos textos como una topología del centro vacío.

Pero el pájaro es también y fundamentalmente, ligereza de una palabra en libertad, descondicionada. La poesía de Valente buscará, pues, este éxtasis transformante que le lleve a la libertad del pájaro, al espacio más sutil del aire donde sea posible la experiencia de otro plano superior del espíritu. Búsqueda que tantea e intenta a lo largo de toda su obra y que habría de remontarse al poema «El otro reino» de *Poemas a Lázaro*, uno de los primeros textos donde el pájaro solitario adquiere protagonismo central. Un ave sobrevuela, ajena a los llamados de la voz poética: «*[...] La llamo y no me escucha. / ¿Es que su reino es otro?*» (PL: 125-126).

El ave sobrevuela el territorio propio del hombre («*cuanto me ata a la tierra, / al barro, al tiempo*») y como en otros poemas de Valente, centra un lugar con los círculos de su vuelo. Mas, ¿cuál es ese otro reino y a qué poder obedece el ave solitaria que ignora los requerimientos de la voz que la llama? Dios y el ave aparecen relacionados

---

<sup>827</sup> Si atendemos al Valente traductor, encontramos en el poema de Celan «Tubinga, enero», dedicado a Hölderlin, la expresión «*Möwen umschwirrt*», que Reina Palazón traduce como «gaviotas relovoteadas» (trad. cit., p. 162), partiendo del verbo *umschwärmen*, «revolotear alrededor de», y que Valente traduce, eliminando la forma participial y remitiéndose a una imagen central de su propia obra poética, como «vuelo circular de gaviotas» (CV: 658).

en el poema: «*Dios la distrae y vuela sobre nuestras palabras*». Pero persiste una distancia insalvable entre el ámbito del cielo, en el que se mueve el ave ajena a los requerimientos de la voz poética, y el ámbito de la tierra.

Este primer atisbo del ave en la poesía de Valente será una futura y constante invitación al vuelo, a elevarse hacia ese *otro reino*, mas desde la profundidad o la máxima penetración en el reino grávido de lo material o lo terrestre. En el sondeo de dicha paradoja, que incorpora lo material en lo espiritual o lo trasmuta acabando con su radical oposición, reside una de las principales afinidades del pensamiento poético de Valente con el pensamiento místico.

Pues la transformación en pájaro entraña además una reconciliación, un vivo vínculo entre lo terrestre y lo celeste, o dicho de otra forma, entre el sujeto poético y la otredad. En este proceso de transformación, lo primero que se trastoca son las nociones de altura y profundidad. ¿Qué es arriba y abajo desde esta perspectiva poética? Para ir *arriba* es preciso descender hasta las profundidades de la materia, ir a lo más hondo, a lo más oscuro, como en el descenso de Eneas al infierno. La ascensión comienza por una *caída* o así nos lo deja intuir este poema de *Mandorla* titulado «Ícaro»:

*Sobre la horizontal del laberinto  
trazaste el eje de la altura  
y la profundidad.  
Caer fue sólo  
la ascensión a lo hondo. (M: 422)*

Ícaro lograría, de este modo, en su fracaso o caída, alcanzar la máxima altura desde la profundidad. Así como para la alquimia, según hemos intentado mostrar, la transfiguración hacia la ligereza de lo inmaterial comienza con una penetración en los estratos más densos y grávidos de la materia, en la poesía de Valente la exploración de lo hondo conducirá hacia lo alto, la profundización en la materia será un tránsito secreto hacia la levedad del aire: forma de acercarse a una incondicionalidad que engloba y abraza cuerpo y espíritu remitidos a un mismo *increatum*<sup>828</sup>. Por ello mismo, al pájaro se llega a través del pez, ese pez que en *Tres lecciones de tinieblas* concentra el *pneuma*

---

<sup>828</sup> Preciso es recordar asimismo que en latín los términos *altus* y *profundus* estaban vinculados por una relación de sinonimia que manifiesta un vínculo psicológico profundo, arraigado en la base de la formación de los principales complejos conceptuales sobre el espacio, cfr. Liev Vygotski, *Pensamiento y lenguaje. Teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas*, Buenos Aires: La Pléyade, 1973, p. 105.

como un soplo vivificador y que en un poema de *Mandorla* dedicado a Lezama Lima es ya «el pez-pájaro», forma de la palabra que alberga en sí la altura y la profundidad<sup>829</sup>.

El pájaro representa para Valente la imagen más nítida de la ligereza del lenguaje y un «símbolo de salvación» (EA: 50) que la palabra poética recoge en sí. Símbolo que concentra, como veremos más tarde, la misma cualidad salvífica de la luz cuando el pájaro se muestra como su agente. En *Fragmentos a un libro futuro*, ya tan cerca de la experiencia de la muerte, el pájaro potencia esta naturaleza salvífica que le proporciona su don de ligereza y su capacidad para elevarse hacia otro reino, pero desde la distancia de la condición terrestre. En el poema «El vuelo», la voz poética se dirige a un «corazón» que recuerda su antiguo ser de pájaro. El pájaro, como imagen del *renacer*, vive en una lejanía que sólo conjeturalmente podría ser salvada, pues dicho corazón ha perdido el vuelo que le llevaba «a las más altas cumbres». El pájaro se invoca, pues, desde la conciencia elegíaca de la pérdida que sólo permite la posibilidad de la pregunta:

*[...] ¿Volverás a nacer en la mañana,  
a respirar la frialdad del aire  
donde hay un pájaro?  
¿Lo oyes?*

*Canta arriba, en las cimas,  
como tú, como entonces.*

*Tu eres sólo latir cobijado en lo oscuro.*

*Al pájaro que fuiste dedicas este canto. (FL: 576)*

La voz poética de *Fragmentos de un libro futuro*, en la proximidad de la experiencia de la muerte, busca el encuentro y transfiguración con ese pájaro remoto que «canta arriba»; recuperar, de ese modo, su secreto antiguo estado o reconocerlo en el fondo de la conciencia poética: otra forma de volver a mirar, al cabo, desde esos *ojos entrañales* que conforman la naturaleza más propia y auténtica de la mirada. Por ello, el

---

<sup>829</sup> La relación entre el pez y el pájaro, por otro lado, remonta a muy ancestrales esquemas: en el relato del Génesis bíblico ambos son creados el mismo día, lo cual es interpretado por Gaston Bachelard como indicio de un vínculo basado en su «espacio dinámico semejante», pues ambos viven en «un volumen», no en «una superficie», Gaston Bachelard, *Lautréamont*, México: FCE, 1985, p.47.

poema «Isla» de este último libro de Valente se convierte en invocación para que, al borde de la total desaparición, la voz poética pueda sostenerse con su vuelo, como una palabra imposible, practicando en ella el don salvífico del ave. El título del poema sería una no explícita alusión a la isla de los Bienaventurados que evoca Platón en la parte final del Gorgias, tema de uno de los últimos artículos escritos por Valente, «En lo más sutil del aire», dejado inédito en vida del autor. Se refiere en él el poeta a los habitantes de dicha isla que, según el discípulo de Sócrates, flotaban «eternamente felices y ligeros», como «pájaros» (EC: 165). La experiencia que Valente refleja en su poema es más incierta y radical en su expresión. La palabra aparece como «*vuelo en el vacío / en lo nunca posible*», sola posibilidad de sostenimiento más allá del límite del tiempo y la presencia, sola vía a través de la cual el sujeto poético puede durar cuando su total desaparición se haya consumado, relacionada con esa isla exenta capaz de flotar en el seno del aire:

*Ya no hay puentes:*

*Sosténme en el no tiempo,  
en la no duración,  
en el lugar donde no estoy, no soy, o sólo  
en el seno secreto de las aguas. (FL: 576)*

La ligereza proverbial del ave-palabra abre la posibilidad de una perduración en un espacio imposible, un no lugar que es invocado precisamente desde la extrema conciencia de su imposibilidad, resguardada y cultivada por la palabra poética como su más propio horizonte.

También en la experiencia consumada de lo imposible se sitúa el último de los poemas de Valente, escrito el 25 de mayo de 2000, cierre de *Fragmentos a un libro futuro* y que concluye el curso de su voz poética o abre, como quiso el poeta, al incondicionado vacío que ha de constituir su inacabamiento. El texto presenta la forma japonesa del *haiku* y aparece firmado como «*Anónimo: versión*», en la línea de una renuncia muy característica del último Valente al concepto tradicional de autoría: la voz poética surge desde una identidad que rebasa las demarcaciones de un sujeto o autor específico para hacerse «memoria, no extingible, de todos», como en el poema «Víznar, 1988» se dice a propósito de Lorca. Una vez más es el pájaro el centro del poema. El pájaro o la imposible transformación en él, acaecida en el momento supremo

del canto poético:

*Cima del canto:*

*El ruiseñor y tú*

*ya sois lo mismo.* (FL: 582)

Ejemplo de fusión de universos culturales, el poema adopta molde oriental e introduce a través del ruiseñor una referencia de profundas resonancias tanto en la poesía de Oriente como en la de Occidente<sup>830</sup>, trasladándonos con inmediatez al ruiseñor o filomena, según su clásico nombre griego, evocado por Juan de la Cruz en la penúltima lira de su *Cántico*, justo en el instante del poema se interna en lo que López-Baralt ha denominado la «celebración nupcial»<sup>831</sup> de los amantes:

*El aspirar del aire*

*El canto de la dulce filomena*

*El soto y su donaire*

*En la noche serena*

*Con llama que consume y no da pena.*

El ruiseñor y su canto nocturno concita reminiscencias elegiacas en la poesía occidental a través del trágico mito griego de Filomena, mientras que en el mundo cultural de Medio Oriente, más en concreto en la tradición poética persa según comenta Luce López-Baralt, este pájaro tiene un muy distinto valor simbólico: es el «ave del éxtasis» cuyo canto sin palabras celebra la unión transformante con la divinidad en medio de la «noche serena»<sup>832</sup>. La ambivalencia del ruiseñor, entre lo elegíaco y lo extático define bien la cima del canto que culmina el itinerario poético de Valente: la identificación última con el pájaro («*ya sois lo mismo*») se produce desde la perspectiva imposible que abriría una voz que habla ya desde *el otro lado*, pues la consumación de dicha identidad tiene lugar en el límite paradójico en que esa voz ha de *perderse* de una parte y de otra *quedar transformada*, definitivamente unida al espesor material del

---

<sup>830</sup> Desde el japonés *uguisu* hasta el *bulbul* persa pasando por el grecolatino *Philomena*, el ruiseñor y sus numerosas subespecies ha concitado la atención de los poetas. Cfr. Wendy Pfeffer, «Spring, love, birdsong: the nightingale in two cultures», *Beast and birds of the Middle Ages*, Willene B. Clark y Meredith T. McMunn, (eds.), Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989, p. 88-95.

<sup>831</sup> Luce López-Baralt, op. cit., p. 113.

<sup>832</sup> *Ibid.*, p. 118-119.

canto sin palabras del ave. El ruiseñor canta, pues, a la vez la desaparición y la unión en la transformación radical del éxtasis y la obra de Valente desemboca así en lo que el poeta consideró un «símbolo de salvación»: retorno al mundo reducido tan sólo a la ligereza de un canto sin palabras, cuyo sentido es total apertura.

#### 2.2.8.2. Fenomenología de la luz

La relación de la palabra con la luz atraviesa la obra poética de José Ángel Valente. Trataremos de centrarnos en las conexiones que dicha relación a su vez entabla con la experiencia de la divinidad, habida cuenta de la gran importancia que la simbología de la luz alcanza en muy diversas expresiones religiosas. La luz y su oposición o hermanamiento con la oscuridad representa, para nuestro poeta, una forma de reflexión mística. Marca, como vimos, el punto de mayor *alteridad* que para la palabra poética implica la experiencia radical de una luz oscura o de la no visión, y la identificación purificante última y extrema del cuerpo o de la materia oscura en materia luminosa.

En la cultura indoeuropea la relación de la luz con la trascendencia comenzaría ya en el común origen etimológico de las palabras «dios», «divinidad», situado en la raíz sánscrita «div-» cuyo significado es «brillar». La divinidad es, desde su etimología, *resplendor*<sup>833</sup>. Mircea Eliade ha estudiado con hondura cómo la luz es un elemento clave de la creatividad religiosa de la humanidad y una pieza casi omnipresente en su metafórica espiritual. Por medio de diversas imágenes, como luz solidificada o grados de color, como luz interior o aureola deslumbrante, la luz actúa como catalizador espiritual de una transformación «en la condición ontológica del sujeto, abriéndolo al ámbito del espíritu»<sup>834</sup>. Desde la antropología de lo imaginario, Gilbert Durand constata asimismo cómo las imágenes de la luz siempre acarrear, en todo sistema simbólico, la tensión antitética con la sombra. El «régimen diurno de la imagen», que implica explícita o implícitamente un dualismo o una confrontación con la tiniebla, es el régimen propio «del perfil filosófico de nuestro pensamiento occidental»: la barrera que separa tinieblas y luz es la misma, en rigor, que opone «el estatismo de la

---

<sup>833</sup> Gilbert Durand, op. cit., p. 164.

<sup>834</sup> Eliade, «Experiences of the Mystic Light», *Mephistopheles and the Androgyne. Studies in Religious and Symbol*, ed. cit. p. 77.

trascendencia» al «devenir temporal», «el alma y el cuerpo»<sup>835</sup>. De ahí la luz solar que para Platón representará la claridad perspicua del mundo de las ideas, el horizonte iluminado de un conocimiento que viene a redimir de las tinieblas de la caverna en una simbología que no puede separar lo religioso de lo filosófico<sup>836</sup>.

La luz irrumpe, pues, como símbolo de lo divino en oposición a la tiniebla o a lo oscuro, en dialéctica con su elemento contrario, como acaece en el gnosticismo maniqueo, religión que se define por un violento dualismo basado en los opuestos luz-Dios y materia-oscuridad<sup>837</sup>. En el cristianismo, esta oposición protagoniza el prólogo al *Evangelio de Juan*, texto que como ya señalamos, Valente tradujo y tuvo entre sus obras más queridas. En él se nos narra cómo la luz divina brilla en las tinieblas y el evangelio se concibe como testimonio de esta luz verdadera: «En el mundo estaba, por medio de ella el mundo fue creado, pero el mundo no la conoció» (CV: 133). Una luz sutil y diferente, *no conocida*, luz *mística* que tantas otras tradiciones espirituales han referido como un estado de unidad con lo divino.

Valente explora la experiencia de una luz que por su condición paradójica es oscura o no visible. Luz que transgrede las distinciones establecidas por el esclarecimiento filosófico y que es preciso buscar en la tradición mística cristiana que tiene en el prólogo al *Evangelio de Juan* uno de sus textos de referencia. Es el ámbito del Pseudo Dionisio Areopagita y su *Teología mística*: un acercamiento apofático a la divinidad que se expresa por medio de una elevación espiritual al «divino Rayo de Tinieblas»: acercarse a la divinidad es para el Pseudo Dionisio un ejercicio de abismamiento «en las Tinieblas, donde como dice la Escritura, tiene realmente su morada aquel que está más allá de todo ser»<sup>838</sup>. Unas «Tinieblas del no saber» que se presentan, empero, «fulgurantes de luz», desbordando los límites determinados por una concepción ordinaria de lo sensible y lo inteligible y definiendo, por tanto, un ámbito distinto a la dialéctica luz-oscuridad tal como se encuentra en la tradición platónica o maniquea. La iluminación de la mística no constituye una clarificación intelectual, una contemplación (*theoreia*) de la perspicua armonía de las ideas. Ahondar en la *luz oscura* de la experiencia mística es entrar en un territorio radicalmente diferente donde se inaugura otra comprensión del saber. Se trata, en este caso, de «ver y conocer lo

---

<sup>835</sup> Durand, *ibid.*, p. 204-205.

<sup>836</sup> Cfr. Platón, *República, Diálogos IV*, Madrid: Biblioteca básica Gredos, 2000, 517a, p. 347.

<sup>837</sup> Cfr. Mircea Eliade, *Histoire des croyances et des idées religieuses*, II, Paris : Payot, 2002, p. 368-369.

<sup>838</sup> Pseudo Dionisio Areopagita, *Obras completas*, ed. cit., p. 372.



invisible e incognoscible»<sup>839</sup>. Juan de la Cruz testimoniará asimismo acerca de esa experiencia de lo que el místico español llamaba la «contemplación oscura»<sup>840</sup>.

Existe, pues, una otredad de la luz con respecto a la luz fenoménica así como existe una inmaterialidad de la materia. Luz *oscura* o *no visible*, que no busca ser conocida exactamente a través de la visión. Reducida a su estado más puro, la luz es transparencia, invisibilidad. De nuevo encontramos en Juan de la Cruz claves de esta pureza, pues es la luz no visible o del *no ver* aquella que no posee mácula de átomos que la manche: una luz oscura por su transparencia, por su no manifestación<sup>841</sup>.

La transparencia que hace su aparición en algunos poemas de Valente representa un dominio paralelo al que define el vacío o la nada: lugar de lo que *estuvo* o *estará*, forma de la no forma. Comentamos con anterioridad cómo la transparencia se concebía en un poema de *Fragmentos de un libro futuro* como la posibilidad de que el mundo se se haga transparente a través de la culminación de un vaciamiento o *kenosis* de la propia identidad poética. Pero la transparencia aparece además *señalando un vacío*, una ausencia que se percibe en su invisibilidad, y es este el rasgo que separa la transparencia de Valente de la transparencia que aflora en el centro de los poemas de *Dios deseado y deseante* de Juan Ramón Jiménez.

La transparencia juanramoniana actúa como «*fondo del clariver*»: identificada con la divinidad, es aquello que permite apreciar el despliegue de la realidad sensible en todo su esplendor. Engloba, como sucede con la transparencia paciana manifestada en tantos de sus poemas (*Piedra de sol*, *Blanco...*), lo visible y lo no visible, la plenitud de la presencia que en ella trasparece y el vacío que la posibilita en una sola expansión. Mientras que para Valente, la transparencia es sobre todo un vacío *localizable*, una ausencia que puede sin embargo percibirse en su no estar presente o revelada, en su invisibilidad. En el poema «Muerte y resurrección», último de *Mandorla*, es además el lugar resguardado de la imposible continuidad de la vida. La transparencia habita o se distingue en el lugar del sepulcro vacío:

---

<sup>839</sup> *Ibid.*, p. 374.

<sup>840</sup> Cántico A, Canc. 38, 14, op. cit., p. 729. Ya hemos citado la estrofa de «En una noche oscura» donde se alude a esa «*Noche amable más que la alborada*», así como hicimos mención del tránsito entre noche y alba que caracteriza el tiempo de encuentro entre los amantes en el *Cántico espiritual*.

<sup>841</sup> *Subida del Monte Carmelo*, L.2, Cap. 14, 9, op. cit., p.331: «Si consideramos en el rayo de sol que entra por la ventana, vemos que cuanto el dicho rayo está más poblado de átomos y motas, mucho más palpable y sensible y más claro le parece a la vista del sentido, y está claro que entonces el rayo está menos puro y menos claro en sí y sencillo y perfecto, pues está lleno de tantas motas y átomos. Y también vemos que cuando está más puro y limpio de aquellas motas y átomos, menos palpable y más oscuro le parece al ojo material...».

*[...] Estaba  
traslúcido el lugar  
donde tu cuerpo estuvo.*

*La piedra había sido removida.*

*No estabas tú, tu cuerpo, estaba  
sobrevivida al fin la transparencia. (M: 437)*

La transparencia es el espacio salvaguardado a lo no visible, a lo que ya es por ello mismo pura incondicionalidad, entrega a la infinitud potencial de lo real. La mirada poética es capaz de distinguir lo totalmente otro de la forma, la irrealidad de lo todavía no formado o de aquello abierto a la máxima potencialidad de la formación. La transparencia, como luz no enturbiada, habita lo desocupado por la propia visión, inaugura vacíos en el espacio de la visión o los resguarda. Podemos ver a través de dichos espacios o intentar percibir, como en «Muerte y resurrección», la forma no formada de ese espacio invisible. Visión oscura, donde la *transparencia* y la *tiniebla* se encuentran en el *no ver*. La transparencia es aquí reviviscencia o supervivencia de un cuerpo ausente. De nuevo lo imposible se muestra como «infinitud de lo posible»: el cuerpo no es *sus despojos*, queda su transparencia o *transfiguración* en lo no visible donde la luz pura de la transparencia no muestra nada sino a sí misma, el espacio vacío que ocupa, lugar de toda posible originación.

La experiencia poética se inclina de forma definitiva hacia la *no visión* en Valente. En varias ocasiones, ya hacia el último tramo de su vida, recordó el poeta una anécdota que narra cómo el místico Juan de la Cruz, ante la invitación a apreciar la belleza de unos palacios lejanos, respondió: «no hemos venido para ver, hemos venido para no ver» (EC: 93). La palabra poética constituirá asimismo una mirada de la no visión, un *no ver* particular que define una revelación última<sup>842</sup>. Uno de los poemas de Celan traducidos por Valente plantea una experiencia análoga de cesación de la vista. Sólo en el punto señalado por la ceguera se descubre el origen de la propia palabra poética, la revelación oscura de la imagen:

---

<sup>842</sup> Jacques Ancet, con relación a este aspecto de la poesía de Valente, ha hecho mención a esta paradoja de carácter místico según la cual «ver lo real es no ver más la realidad», «El ver y el no ver: apuntes para una poética», *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, ed. cit., p. 143-155, p. 153.

*Ciégate para siempre:  
También la eternidad está llena de ojos—  
Allí  
Se ahoga lo que hizo caminar a las imágenes  
Al término en que han aparecido [...]  
(CV: 659)*

El no conocimiento iluminador requiere una visión suprimida, el sacrificio del conocer-ver intelectual, así como en numerosos relatos mitológicos alcanzar el conocimiento del enigma obliga al sacrificio de uno de los ojos, pues el vínculo del ojo con la trascendencia es una estructura imaginativa básica y de gran antigüedad<sup>843</sup>. Tanto la poesía de Celan como la de Valente, por prolongada frecuentación de lo oscuro, aluden a esta renuncia sacrificial que hace oblación de la potencia visiva precisamente para prolongar y ahondar en la visión imposible, ciega, de *lo otro*, pues cuando la mirada se disuelve en el éxtasis, la experiencia del no ver conduce a su propia luz o a su propia iluminación. En uno de los últimos poemas de *Fragmentos de un libro futuro*, «Centro», el sujeto poético lee en la oscuridad de su propia obra en busca de una revelación o clave no manifiesta. ¿Qué le revela la nocturna lectura de sus poemas llevándole hacia un secreto «reino oscuro» por «*lentos corredores de sombra*»?:

*[...] y cuando ya no puedo  
volver, me dan la clave del enigma  
en la pregunta misma sin respuesta  
que hace nacer la luz de mis pupilas ciegas. (FL: 580)*

La revelación última es de naturaleza interrogativa y acaece en la cercanía de la irreversible experiencia de la muerte. No afirma sino que abre el espacio de un preguntar sin respuesta posible. El enigma conduce, pues, a su apertura máxima: es una pregunta que no puede tampoco ser respondida o agotada por ninguna respuesta, existe como proyección infinita de la pregunta, como inminente retardo de la respuesta. Por ello la iluminación proviene de un sostenimiento del enigma: de la ceguera, del no ver, brota la luz. La revelación que los poemas conceden, una vez dentro de su oscuro

---

<sup>843</sup> Durand estudia con especial detención multitud de ejemplos que respaldan este vínculo, cfr. op. cit., p. 172.

recinto, es una revelación de un enigma inagotable que permanece como tal enigma.

Los espacios limítrofes de la luz con la oscuridad, en el filo del alba que se anuncia, son entendidos como génesis de una luz distinta que la simbología mística, tanto occidental como oriental, incorpora: la conquista de una iluminación definitiva del espíritu que el hermetismo del Renacimiento denominó *cognitio matutina* y que el Oriente del sufismo iranio definió como «conocimiento oriental»<sup>844</sup> (*`ilm ishrâqî*) o «saber de alborada»<sup>845</sup>. Una luz no externa, no sometida a las condiciones de la luz fenoménica, que determina y permite al mismo tiempo la percepción de lo no visible. Valente se muestra atraído en su poesía por una inmersión en lo oscuro que segrega o proyecta la luz de una promisoría alborada, momento de resurrección o de renuevo súbito de la vida. Algunos textos de *Material memoria* recogen esta experiencia renovadora de la luz del alba:

*La aurora*

*sólo engendrada por la noche.*

*Yo no depuse*

*el ramo húmedo*

*que tú me diste de tus lágrimas*

*para ir al otro lado de la sombra.*

*Fui devorado.*

*Pero tú dijiste*

*que no podía morir.*

*La aurora. (MM: 378)*

Una penetración sin paliativos en la noche, un dejamiento absoluto en el espacio carente de asideros de la oscuridad es necesaria purgación para desembocar en la inminencia de la luz de la aurora, aunque tal destino sea tan sólo sugerido por la parquedad paratáctica que culmina el poema. La luz sólo intuida de la aurora, junto con el pájaro, es otro elemento salvífico en la poesía de Valente, relacionados, como ya señalamos, por su común ligereza, con la palabra poética.

El resplandor auroral es otra de las imágenes relacionadas con un *topos* que ya

---

<sup>844</sup> Henry Corbin, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Madrid: Siruela, 2000, p. 74.

<sup>845</sup> Trías, *La edad del espíritu*, ed. cit., p. 320.

hemos mencionado varias veces a lo largo de este trabajo: el instante del *despertar*, la inminencia de lo que podría aparecer, el momento de lo concentradamente potencial, en el origen del lenguaje y de la materia. En el poema de *Mandorla* dedicado a Lezama Lima ya citado, se plantea una poética del despertar: las palabras, «*en el orbe de lo poético*» han de quedar «*destruidas, es decir, sumergidas en un amanecer en el que ellas mismas no se reconocen*» (M: 424). El resultado de tal proceso de transformación es una palabra que «*aloja la totalidad del despertar*», que no ostenta un *sentido* sino que se concibe como pura inminencia, núcleo de continua originación de sentido. El alba es un ámbito igualmente potencial, vacío aún de eventos en su puro inicio, así como la palabra habría de quedar una vez conseguida la incondicionalidad absoluta de la nada. Mas cuando la noche se ilumina, en el ámbito propio de esa noche «*amable más que la alborada*» que caracteriza tantos poemas de Valente, tal los ya comentados de *Mandorla*, esta potencialidad del amanecer se retarda indefinidamente, como en el poema que da título al libro *No amanece el cantor*: un texto cuya pertenencia al género trovadoresco de la albada se combina con la noche iluminada de la mística, ejemplo de la innovadora reelaboración de los materiales tradicionales en la poesía de Valente: «*En esta noche, cuerpo, iluminada hacia el centro de ti, no busca el alba, no amanece el cantor*» (NC: 491). El proverbial anhelo de los amantes por retrasar la llegada del alba, momento de su separación, se vincula, por tanto, con el paradójico carácter iluminado de la noche *unitiva*<sup>846</sup>.

Otro poema de *Material memoria* insiste en ese instante de inminente llegada de la luz por medio de una nueva referencia al *Cántico espiritual*. Se trata de una cita proveniente de la última lira del poema, una de las más enigmáticas por la indeterminación de alguna de sus referencias: «*y la caballería / a vista de las aguas descendía*». Una caballería que, ante la remisión de una amenaza, desciende hacia las aguas. Juan de la Cruz expresa así el sosiego de los amantes, la cesación del peligro<sup>847</sup>. Valente parte del tiempo de la noche («*La noche recubrió nuestra miseria*») y retoma el verso para situarlo en el instante de salvífica llegada de la luz:

[...] *El aire abría*

<sup>846</sup> Cfr. Peter Dronke, *La lírica en la Edad Media*, Barcelona: Seix Barral, 1978, p. 213- 238.

<sup>847</sup> Cfr. *Cántico A*, op. cit., p. 131. La lira de Juan de la Cruz refiere al sosiego de un cerco llevado a cabo por Aminadab, nombre de oscura referencia, atribuido al demonio. Sea como fuere, los comentaristas se muestran de acuerdo en destacar el claro sentido anticlimático que marcan estas oscuras referencias. Cfr. López-Baralt, op. cit., p. 121 .

*la latitud total de la mañana  
y extendía la luz, y la caballería  
a vista de las aguas descendía. (MM: 378)*

La apertura del aire y de la luz como fin de las amenazas, el encuentro del elemento aéreo o de la altura con las aguas, todo ello perfila el «saber de alborada» que signa muchos poemas de Valente: momento de una iluminación, de una transformación de tintes simbólicos *resurreccionales*, en la medida en que convertirse en la luz es radicarse en un umbral o límite que señala desde sí mismo el completo ingreso en la inminencia de lo otro.

En *El fulgor* la relación entre el cuerpo y la luz adquiere una enorme relevancia: el libro es concebido como un diálogo con el cuerpo en el cual la desaparición o consunción de su materia se corresponde con su transformación en la luz. La experiencia física de *El fulgor* se adentra frecuentemente en los procesos del sufrimiento y la decadencia de la carne, representa el mismo «asumir la entera corporalidad» que el propio poeta señalaba como un rasgo cardinal de la experiencia mística de Teresa de Jesús (VP: 35). No obstante, el cuerpo reúne en *El fulgor* la ambigüedad de valores que ostenta en la tradición cristiana: es lugar de padecimiento pero también de divinización. Ambivalencia que muestra, como ya comentamos, el propio cuerpo de Cristo. Cuerpo sacrificial o crucificado pero también cuerpo capaz de transfigurarse en luz, tal muestran los pasajes evangélicos de la *Transfiguración* en los cuales se narra cómo el Nazareno mostró a sus discípulos Pedro, Santiago y Juan, en la cima del monte Tabor, su figura iluminada como revelación de su divinidad: «brilló su rostro como el sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz»<sup>848</sup>.

La relación se produce ahora, a diferencia de *Mandorla* cuyos poemas son el fruto de un encuentro erótico con el cuerpo femenino, tan sólo entre el alma y el cuerpo, en su fusión reconciliatoria, en la soledad de sus miserias, padecimientos e iluminaciones. Pese a esta diferencia, hay no obstante un denominador común: la identidad del cuerpo con la palabra, llevada a su extremo en *El fulgor*. «Asumir la entera corporalidad» significa en este poemario convertir los estados del cuerpo en estados de la palabra, en configuraciones verbales en las que la apertura del sentido poético lleva a la experiencia física a un estado insólito de incondicionalidad. No hay que olvidar que la palabra es ante todo materia verbal, sonido que como voz «se grafía

---

<sup>848</sup> Mateo, 17, 2-3, *Sagrada Biblia*, ed. cit., p. 1252.

en la carne»<sup>849</sup>, según dice el filólogo Domínguez Rey con una imagen muy apropiada al tema que nos ocupa.

*El fulgor* expresa, en algunos de sus mejores textos, un proceso de transfiguración mediante la experiencia de radical de la palabra que encuentra forma simbólica en el motivo de la luz. Una experiencia que evoluciona desde el sufrimiento hacia la iluminación de un *saber de alborada* que puede infundirle al cuerpo un nuevo vigor, en la medida en que se produce como unidad y absoluta reconciliación entre materia y espíritu, palabra y carne. Una suerte de *resurrección* obrada por la experiencia poética que clausura el poema VII del libro evocando «Masa» de César Vallejo. Mas no es el amor de los hombres sino la llegada y la llamada de la luz del alba la que desencadena el proceso:

*Arrastraba su cuerpo  
como ciego fantasma  
de su nunca mañana.*

*Ardió de pronto  
en los súbitos bosques  
el día.*

*Vio la llama,  
conoció la llamada.*

*El cuerpo alzó a su alma,  
se echó a andar. (EF: 155)*

El poema permanece como vivificable materia, *cuerpo verbal* que canta la perpetua reavivación del sentido que la palabra material lleva a cabo en sí misma. El dualismo o la separación cuerpo-alma se rompe en *El fulgor* por medio de su amorosa fusión, a la manera de dos amantes que celebraran sus bodas. En el poema llamado «Epitalamio» se ilustra precisamente este vínculo a través de un acto de salvación del alma ejecutado por el cuerpo, invirtiendo transgresoramente el esquema que cabría encontrar desde la ortodoxa preeminencia platónica del alma. De nuevo la llegada del alba, el espacio fronterizo o limítrofe de la luz con la oscuridad define el instante del

---

<sup>849</sup> Antonio Domínguez rey, *El drama del lenguaje*, ed. cit., p. 94.

poema:

*A los recintos últimos del alma  
nocturno entraste, cuerpo, para  
que no pudiera  
morir, para llevarla  
en tus desnudos brazos a la raya  
del sol, en el ardiente  
confín del día o de la luz  
que ya se avecinaban. ( EF: 454)*

Algo va a manifestarse con la luz naciente que es, ante todo, un *despertar*, un principio de reviviscencia que la voz poética desea prolongado: «*podría el día detenerse / en la desnuda rama / ser sólo el despertar*» (EF: 451). Cuerpo y alma consuman su unión en ese confín de la luz que ha de poder transfigurar simbólicamente la experiencia de la muerte en el poema. Pues no sólo un ir hacia la luz sino un proceso de transfiguración que concentra la máxima imposibilidad poética se da en los textos de *El fulgor*. Una transfiguración que culmina en la total identificación del cuerpo con su destino verbal, con la palabra material que ha dejado como voz inscrita. Dicho transfigurarse relaciona asimismo distintas formas simbólicas de la palabra: el ave, la luz, el alba. En el poema XXX tiene lugar este proceso transfigurador, caracterizado como un *alborearse* a través de una nueva referencia intertextual a un verso de Juan de la Cruz perteneciente a la décimosegunda estrofa del *Cántico A*: «*Ibas, que voy / de vuelo, apártalos, volando*». Por medio de ella se funden en uno el motivo del pájaro y el efecto salvífico de la luz, pues el ave llega como luz o llega para traer la luz y *alborear*, a la manera de la amante del *Cántico* transmutada en una paloma:

*Sentirte así venir como la sangre,  
de golpe, ave, corazón, sentirme,  
sentirte al fin llegar, entrar, entrarme,  
ligera como luz, alborearme. (EF: 455)*

La luz procede del interior del cuerpo mismo, de la celada interioridad de la materia corpóreo-verbal. El centro de la interioridad, el corazón, es aquí ave y amada, al



igual que lo alto y lo profundo pertenecen al mismo ámbito interior. Fondo secreto de la luz que el cuerpo asila y que define la dimensión más alta del espíritu por la intervención del ave. El ave o el pájaro aparecen *desde dentro*, en el interior, una vez que el cuerpo se transforma, en el instante donde materia, luz, transparencia y palabra se unifican:

*La aparición del pájaro que vuela  
y vuelve y que se posa  
sobre tu pecho y te reduce a grano,  
a grumo, a gota cereal, el pájaro  
que vuela dentro  
de ti, mientras te vas haciendo  
de sola transparencia,  
de sola luz,  
de tu sola materia, cuerpo  
bebido por el pájaro. (EF: 183)*

El pájaro aparece en el interior del cuerpo como culmen de la transfiguración que en él se está operando. El cuerpo, reducido a una materia que es indistinta de la luz y de la transparencia, espera ser asimilado por el pájaro. Transfiguración doble, pues el cuerpo pertenece así enteramente al pájaro o es uno con él y de este modo puede elevarse a la sutilidad del aire, pasar definitivamente a la salvadora altura en la que actúan tanto el ave como la luz<sup>850</sup>. La identidad de cuerpo y palabra conduce así al inconmensurable trasfondo semántico de la palabra misma y de los símbolos a los que da cuerpo material.

La luz establece una transfiguración: el cuerpo se disuelve y se ilumina al mismo tiempo, se destruye y hace irrumpir la luz desde la consunción transformadora de su materia. El fulgor, como revela el último poema del libro homónimo, procede del arder del cuerpo, mutación irreversible en luz justo «*en la incendiada boca de la noche*» (EF: 458), pues el simbolismo de la luz deriva hacia los valores purificadores del fuego. Valores que es posible rastrear de nuevo en la etimología, a través de la relación

---

<sup>850</sup> Resulta un azar revelador el hecho de que la imagen del cuerpo comido por el pájaro remite a un antiguo ritual tibetano llamado «Funeral celeste», ceremonia en la cual el cadáver es descuartizado y arrojado a las aves de presa para que estas transporten el alma del difunto al mundo de los muertos. Cfr. Juan B. Bergua, «Noticia preliminar» al *Bardo Thodol*, Madrid: Clásicos Bergua, 1988. Debo el primer conocimiento de este ritual al testimonio de Enrique Olalla.

indoeuropea de la palabra sánscrita *pur*, «fuego», con todos los derivados de lo *puro*<sup>851</sup>: en la poesía de Valente el cuerpo arde con una llama que concita de nuevo las mismas reminiscencias transformantes y elegiacas que albergaban las imágenes del pájaro, pues la transformación conduce al ámbito limítrofe de la otredad, al instante de un alba o un despertar que irrumpen como enigmática culminación del proceso, pero acarrea asimismo una pérdida, un integral y doloroso desprendimiento en el que todo lo conocido y propio debe entregarse, dejarse. El contenido simbólico de los procesos de incineración responde a «la creencia en la trascendencia de una esencia, en la inmortalidad del alma»<sup>852</sup>. En la poesía de Valente la consunción ígnea del cuerpo representa otra de las formas expresivas básicas del éxtasis transformante, asociado asimismo con el canto elegíaco a los restos, a las cenizas.

De una parte, la llama es símbolo de consumada unión espiritual para Juan de la Cruz<sup>853</sup>. En la poesía de Valente tanto la llama como el sol funcionan como símbolos de purificación y transformación unitiva con la otredad. La iluminación ígnea del cuerpo, por el sol o la llama, propician una suerte de ligereza descondicionada a la que no alcanza la muerte: ligereza propia, en definitiva, de la palabra poética y de su sentido siempre revivificable. En el poema «Corona del Mar» el paisaje de Almería en el crepúsculo conduce a dicha experiencia:

*Y se adentraba en ti despacio  
 Por tu cuerpo, el sol,  
 En tus incandescentes filamentos  
 Para ya no morir,  
 Para siempre, dijiste,  
 Para toda la ciega latitud de la noche. (AD: 472)*

Esta relación del sol con la transformación del cuerpo adquiere relevante protagonismo en el último poemario de Valente, cuando el proceso transformante se hace enfrentamiento con la otredad absoluta de la muerte. En «Luces hacia el poniente» la voz poética se deja absorber por la luz en un acontecimiento final que es a su vez un

---

<sup>851</sup> Durand, op. cit., p. 195.

<sup>852</sup> *Ibidem*.

<sup>853</sup> En el comentario a su poema «Llama de amor viva» podemos leer: «el alma que está en estado de transformación de amor podemos decir que su ordinario hábito es como el madero que siempre está embestido en fuego y los actos de esta alma son la llama que nace del fuego del amor, que tan vehemente sale cuando es más intenso el fuego de la unión», *Llama de amor viva*, Canc. 1, 4, op. cit., p. 917.

comienzo pues «*el fin es el comienzo*» y la voz poética se halla en un perfecto *no saber*:

*Nadie*

*me dice adiós. Nadie me espera.*

*Entrar ahora en el poniente,*

*ser absorbido en luz*

*con vocación de sombra. (FL: 548)*

La transformación en esa luz oscura, no perceptible o inteligible se produce ya como una radical y definitiva entrada en la otredad, en un ámbito de total desconocimiento. Análoga absorción o disolución encontramos en el poema «La certeza»: «*Te acariciaba tenuemente el sol. / Tú ibas disolviéndote en su luz*» (FL: 564).

Esta insistencia última de Valente en los procesos disolutivos de la consunción se contrarresta con la resistencia de lo que arde a consumirse del todo. Recuerda Valente en uno de sus artículos que en la tradición cabalística la Torah celeste se concebía «escrita en letras de fuego» (PC: 256). En un poema de *Material memoria*, la voz poética escribe sobre el cuerpo de su amante con palabras que nadie puede «tocar sin quemarse en el halo de fuego» (MM: 385): la palabra poética busca manifestarse en estado ígneo, como llama unitiva cuyo arder pudiera prolongarse o reavivarse indefinidamente. El sentido de la palabra poética es vivificado en cada recepción. La lectura del poema representa una nueva experiencia de lo que Valente llama citando a Edmond Jabès «la memoria del fuego»: la posibilidad de leer en las cenizas el fuego que las produjo, o de interpretar el incontrolable enigma de lo poético como «una palabra que renace de sus propias cenizas para volver a arder» (PC: 257). Habría que recordar a este respecto el poema «Fénix» de *Al dios del lugar* en el cual Valente realiza asimismo un homenaje a Paul Celan:

*QUEDAR*

*en lo que queda*

*después del fuego,*

*residuo, sola*

*raíz de lo cantable. (DL: 464)*

Este poema está encabezado por una cita de un verso de Paul Celan, «*Singbarer*

*rest*», procedente de un texto de uno de los últimos libros del poeta de lengua alemana, *Cambio de aliento (Atemwende)*, ya citado en nuestro contexto poético<sup>854</sup>. El «resto cantable» celaniano, imagen de la perduración y la resistencia de la palabra a la total extinción, se convierte para el poeta español en «raíz de lo cantable»: palabra concentrada en su estricto principio generador, que le asegura asimismo su resistencia superviviente, su proyectado resurgimiento: la imagen de Valente se inclina hacia el dominio de lo potencial, de una memoria anónima que habita el limo de formación de la palabra a la espera de ser de nuevo reactivada. Por ello el Fénix la representa como efigie simbólica: pájaro que –nos recuerda el autor de *Material memoria* en uno de sus ensayos– se alimenta «por absorción de la luz y vive así quinientos cuarenta años, para volver a nacer de sus propias cenizas» (EC: 166).

La ceniza y sus valores simbólicos nos hacen remontarnos al primer poema de Valente, en el cual era proclamada «hacia el cielo» como principio radical y último de la materia: tocar lo que vive representa asimismo tocar la materia de su futura extinción. Sin embargo, la ceniza o el resto del fuego constituye como dijimos el reducto de una memoria no extinta, que puede reavivarse merced a las propiedades del lenguaje y su fondo potencial inagotable. Así como para Novalis la ceniza está unida al polen como principio vivificador, Valente concentra en ella lo potencial, dentro de cuyas demarcaciones *lo que fue* se hace centro originante de *lo que será*. En el poema «Máscaras» leemos acerca del proceso de desaparición de la persona, de la máscara: «*Quedaría tal vez un puñado inocente de muy breve ceniza y debajo, el rescoldo, el residuo del fuego, que late aún, del ser que ha sido, del que aún será, del que no será nunca, del que jamás adivino. Disolverse, dijiste, o nacer para siempre más allá de las máscaras*» (CA: 532). El fragmento, el resto, el residuo, concentra en sí la vigorosa posibilidad de lo naciente; su tiempo viene ilustrado por el sostenimiento de una duración abierta la posibilidad que el adverbio *aún* introduce<sup>855</sup>.

A la disolución unitiva y transformante se le opone la resistencia a extinguirse de lo que arde, la heroica resistencia del residuo. La resistencia en el límite de la apertura máxima a lo otro está asociada en la poesía de nuestro autor a determinados personajes de la historia ejemplos de perseverancia y rebeldía. En el poema de *Siete representaciones*, «*Orgullo es la pasión de un dios acerbo*», dedicado a Leopardi, la

<sup>854</sup> Contexto poético, p. 140.

<sup>855</sup> Armando López Castro se ha referido a esta recurrente presencia de los restos en la poesía de Valente desde el tema de la memoria y de su persistencia: «la palabra del poeta, al estar hecha de materia-memoria está destinada a sobrevivir», «Memoria del verbo», op. cit., p. 167.

figura del poeta de Recanati representa «*la solitaria pasión de ser hombre hasta el límite*», adquiriendo de esa forma la dignidad de un «*amargo dios humanamente alzado / en la infinita vanidad de todo*» (SR: 231). El penúltimo poema de *Fragments*, escrito el 17 de febrero del 2000, «Campo dei Fiori, 1600», está dedicado a la muerte de Giordano Bruno, condenado a la hoguera por la Iglesia. Valente regresa una vez más al canto de lo que resiste al borde de la extinción. El cuerpo del filósofo arde sin término, «*solo en la infinitud del universo*», frente a la «*sombra*», en un incendio constante que atraviesa el tiempo histórico como memoria reavivable hasta su *presencia* en el poema, habitando asimismo el instante de un «*aún*» sostenido: «*pero tú aún ardes luminoso*» (FL: 581).

Las distintas recreaciones poéticas de la luz muestran una enorme riqueza de valores simbólicos en la poesía de Valente. En la imposibilidad enigmática de una luz oscura o no visible reúne el poeta distintos valores simbólicos: la experiencia del encuentro con lo absolutamente otro; el proceso de una transformación que concentra en el origen del alba el contenido incierto e insondable de lo potencial y lo inminente; el sondeo de los efectos purificadores del fuego y la memoria reavivable y superviviente del rescoldo como imagen definitoria de la palabra poética. En la simbología de la luz convergen, pues, tanto la disolución en la otredad como la llama potencial que esconde el rescoldo de lo ya disuelto en tanto resistencia a la absoluta desaparición, afirmación en el límite del resto cantable del poema.

### 2.2.8.3. La nada

Otro de los ámbitos de experiencia de la alteridad a través de la palabra en la poesía de Valente procede de la radical experiencia de la nada, conquistada, como ya expusimos, por medio de la inmersión en el origen y la culminación de un proceso de retracción característico del acto creador. La nada es el *punto cero* en el que se recoge el principio de la formación de lo real, la libertad de lo aún no condicionado por la existencia, sostenido como inminencia y absoluta disponibilidad. Como ha señalado Kenneth Burke, «no hay negativos en la naturaleza», antes bien, «lo negativo es una maravilla peculiarmente lingüística»<sup>856</sup>, una creación que en el último tramo de la poesía de Valente se hace imagen de la imposibilidad, encuentro radical de la palabra

---

<sup>856</sup> Burke, op. cit., p. 19.

con lo otro de sí misma.

La experiencia de la nada y su exploración poética constituye para nuestro autor el principal nexo de unión entre la mística occidental y la producida en Medio y Extremo Oriente, según afirma en uno de sus últimos ensayos, «La experiencia abisal» (EA: 203). Es el punto en el que desemboca tanto la destrucción de las imágenes de la divinidad como el vaciamiento de la identidad poética: un ámbito anti-idolátrico, pues la experiencia de la nada surge en la reducción extrema de toda representación, en la caída de todas las imágenes, en su negación o *apofasis*. La palabra poética no podrá sino señalar dicho ámbito mostrándolo en su *no estar presente*, como reducto inaccesible al que el lenguaje, sin embargo, no puede dejar de aludir.

En tanto nada originaria que reside como fondo verdadero de las cosas, el saber de la nada será aquella experiencia que por su hondura y rigor aparezca como el principal resultado último de la crisis de la divinidad en la poesía de Valente: de la representatividad del ídolo al abismamiento en lo no representable, desde el advenir de las formas hasta el acallamiento en el que habita lo que, por abarcar el ser y el no ser, es ya definitivamente *perfecto*. No es sólo lo nacido lo que atañe al poeta sino lo precreado, lo antenatal, lo adviniente o advenible: ruptura, como hemos visto, del vínculo ontológico entre creador y criatura en ese territorio previo a todo vínculo.

La nada es el culmen de la experiencia interior o de la total interiorización, allí donde radica lo que el místico Miguel de Molinos llamaba la «oficina de la nada», en ese «interior e infuso recogimiento»<sup>857</sup> que por ser incomprensible e incondicionado se expresa también asimismo por medio del éxtasis transformante en la luz oscura o en la ligereza del ave.

La negación o *apofasis* desemboca en la poesía de Valente en una suerte de concepción *positiva* de la nada. Frente al concepto de nihilismo occidental o nada negativa, Valente distingue la nada «positiva» de la mística (EA: 203). Dicotomía que se vale indirectamente de la obra de Keiji Nishitani *La religión y la nada* y de la distinción afín que en ella se practica entre *nada relativa* –fundamento del nihilismo occidental– y la *nada absoluta* –principio espiritual que es punto de partida hacia la verdadera existencia o iluminación<sup>858</sup>.

---

<sup>857</sup> Miguel de Molinos, *Guía espiritual*, ed. cit., p. 246.

<sup>858</sup> Keiji Nishitani, *La religión y la nada*, ed. cit., p. 119. El ámbito de la nada absoluta sería para Nishitani, según Amador Vega, «un ámbito de absoluta trascendencia que no se halla lejos, sino más cerca de lo que nosotros estamos de nosotros mismos. El descubrimiento de este ámbito significa para la persona una conversión. Es el ámbito de la absoluta indiferenciación, en donde lo representable y no

A esta concepción absoluta de la nada se llega, empero, como hemos pretendido mostrar a lo largo de este trabajo, por medio de la negación de las formas instituidas, la destrucción de todo fundamento o certidumbre, la definitiva retracción de la palabra al origen. La no representación de la nada es el vacío, lo cóncavo, lo hueco, la mandorla donde lo visible y lo invisible hallan el centro de su unión. El vacío como espacio libre de la representación o desocupado por ella es el ámbito principal de eclosión de la nada.

Esta atracción hacia el *increatum* de la materia o hacia su vacío generador conduce a Valente, en sus últimos años, a una especial relación de afinidad con la obra escultórica del artista vasco Eduardo Chillida, así como en la época de creación de *Material memoria* la había sentido por Tàpies. En el último período creativo del poeta, culminado con la publicación de *Fragmentos de un libro futuro*, el poeta escribe dos breves artículos sobre el escultor vasco, además de ver la luz la transcripción de una conversación llevada a cabo junto a Francisco Calvo Serraller que lleva por título «El arte como vacío»<sup>859</sup>. Valente encuentra de nuevo en las artes plásticas una reveladora afinidad con respecto a sus propias inquietudes poéticas. Por ello, del arte de Chillida le interesa ante todo la concepción de interioridad que su escultura desenvuelve a través de la utilización plástica de los espacios vacíos. Valente mira la obra de Chillida partiendo del protagonismo escultórico del vacío y llevado por un interés análogo al que se traslada a muchos textos de *Fragmentos de un libro futuro*.

Remitiéndose al célebre trabajo que Heidegger publicó acompañado de litografías de Chillida, «El arte y el espacio», el poeta resalta las siguientes palabras del filósofo alemán: «Espaciar es dejar libre los lugares donde un dios se deja ver, los lugares de los que los dioses han huido, los lugares en que la aparición de la divinidad se demora largo tiempo» (EC: 38). El vacío, para Heidegger, es una forma de liberación y no una mera «carencia»<sup>860</sup>, de manera análoga a como para Chillida representa, según Valente, una realidad que «hace posible que la posibilidad de la creación se perpetúe» (EC: 38). La escultura de Chillida se convierte para el poeta español en un *arte de la desocupación del espacio*: «Convertir un arte de la ocupación del espacio en un arte del vacío o de la interioridad tal vez sea la columna vertebral que sostiene a través de todos sus cambios y sus formas la obra de Chillida» (EC: 38).

---

representable forman parte de un mismo todo», «Nihilismo de oriente, nihilismo de occidente», *Zen, mística y abstracción*, ed. cit., p. 62.

<sup>859</sup> Los artículos son «Rumor de límites» (1992) y «Chillida o la transparencia» (1999) y la conversación se publica en 1996. Todos están reunidos en *Elogio del calígrafo*. Para la distinta procedencia de los textos, *vid.* EC: 177-179.

<sup>860</sup> Heidegger, «L'art et l'espace», *Questions III et IV*, París: Gallimard, 1976, p. 275.

Así pues, y en estrecho vínculo con las reflexiones de Heidegger y con el pensamiento vivo que encarnan las esculturas del artista vasco, Valente se plantea la posibilidad de que la poesía sea asimismo un *lugar de manifestación*, una actividad dirigida a «crear vacíos donde algo pueda manifestarse» (EC: 128). Lugares incondicionados de la palabra donde la estructura cerrada de la forma sea sustituida por la incondicionalidad de lo que no es aún presencia.

«Espaciar –afirma Heidegger– es liberar lugares»<sup>861</sup>. La palabra, al igual que la identidad que ésta constituye en la voz poética, ha de liberarse *vaciándose* de sí misma, llegando a una incondicionada disponibilidad hacia una epifanía o aparición. La epifanía o aparición del dios es un claro del bosque donde se sitúa el límite entre lo representable y *lo otro no representable*. En el poema «El bosque» de su último libro, Valente recupera una vieja metáfora compartida asimismo por el pensamiento de Heidegger y de María Zambrano: la metáfora del claro abierto en mitad del bosque. Lugar desocupado o abandonado a su vacío que en Heidegger es el espacio de apertura máxima en la espera de lo irrepresentable y en la pensadora española define el ámbito de la posible iluminación o su inminencia.

Cabría establecer, a partir de «El bosque», una analogía entre la dialéctica del espesor y el claro que se produce en el poema, y la que encontramos en la escultura de Chillida entre los volúmenes de hierro u hormigón y los vacíos que median entre ellos. Apuntando en esta dirección, recuerda Valente cómo los vacíos intersticiales representan «el no lugar donde la tradición mística sitúa a Dios» (EC: 156). El poeta escucha una llamada imprecisa («*la voz que llama adónde*») que proviene del lugar donde los senderos se han anulado y empieza el claro del bosque, espacio de manifestación de un dios:

*[...] el súbito claro, repentino  
lugar de un dios  
que aquí se manifiesta,  
¿cuál dios? (FL: 560)*

La instigación del llamado desde el dominio de la otredad aparecía asimismo en el anteriormente comentado poema «Figuras»: «*la voz que resonaba / insistente llamándonos*». En *Fragmentos*, esta llamada constante sigue activa, surgida desde un

---

<sup>861</sup> *Ibid.*, p.272.



radical más allá que marca la absoluta negación de la presencia y sus distinciones<sup>862</sup>.

En el poema «El bosque» constatamos que el dios aludido, manifiesto en el centro del claro es, no obstante, el objeto de una pregunta que nos remite a una reflexión del último Valente incluida en sus *Notas de un simulador*<sup>863</sup>: «Donde quiera que llegues verás que algo ha sido derribado, algo que yerra sin reposo en exilio invisible. Es el dios de la diferencia, el dios del lugar». El exilio constituye, en efecto, otro de los principales motivos de reflexión del último Valente. Tema que aborda desde una perspectiva cósmica y ontológica en el ensayo «Poesía y exilio», ponencia del Coloquio Internacional sobre «Los poetas del exilio español en México», convocado por el Colegio de México en mayo de 1993. La imagen del exilio, que había aparecido con anterioridad a propósito del pensamiento cabalístico y la retracción de Isaac Luria adquiere toda su radicalidad en el último tramo de la obra del poeta, en la medida en que la entrega al ámbito de *lo totalmente otro* resulta mucho más intenso, así como el estado de privación que caracteriza al exiliado se convierte gradualmente en un despojamiento integral que converge con la muerte. El acto creador «supone un movimiento exílico, una retracción» (EA: 114). El «dios del lugar» es tan sólo su vacío, pues se manifiesta de nuevo en su no estar, en la desocupación de un enclave que no ha de convertirse en un *templo*, pues no será para el poeta exactamente el espacio de un *morar* que es sólo una posibilidad («podríamos hacer en él nuestra morada»), sino de una transformación o definitiva entrega a la plena diferencia de *lo otro*. La renuncia a toda morada que el poema muestra nos hace ver cómo al «dios del lugar» no puede corresponderle un espacio preciso; es un dios que no puede servir de morada «para identificar aún nuestro camino en la hierba mojada». Inútil resulta esto último cuando:

[...] jamás  
podríamos volver, pues los senderos  
se cruzan infinitos en el bosque,  
me llama el bosque todavía  
y la naturaleza madre me reduce,  
me asume en sí, me devuelve a la nada. (FL: 53)

---

<sup>862</sup> Trascendencia de lo carente de forma aprehensible, espacio del «sol oscuro» en otro poema: «[...] Abajo brilla / radiante un sol oscuro. / Llama. / Nos llama. / Vértigo / Sin tiempo[...]» (FL: 560). La anfibología de «llama» entre el nombre relacionado con el fuego y la forma verbal nos remite a los poemas de *El fulgor*. De análogo modo, el llamado y la transformación de la llama convergen en un punto de extrema salida fuera de lo conocido y conocible, en un ámbito limítrofe con la absoluta negación.

<sup>863</sup> Madrid: Ediciones La Palma, 1997, p. 17.

El poeta recibe una llamada que lo lleva más allá del claro del bosque en donde podría detenerse. Es la nada el punto final del proceso de *transformación* o *asunción* que la «*naturaleza madre*» ejecuta. Reducción o liberador despojamiento que es asimismo un regreso («*me devuelve...* ») a la más pura incondicionalidad. La experiencia que el poema refiere renuncia a cualquier identificación, reniega de todo camino. Como afirma Juan de la Cruz en la *Subida al monte Carmelo*, en la culminación del proceso místico los senderos desaparecen: «ya por aquí no hay camino». La apertura a la irrepresentable otredad es plena y absoluta. De nuevo encontramos, como hemos visto a través de nuestros comentarios de los poemas «Nada», «Centro» o «La certeza», el motivo final de una transformación última que señala asimismo un último espacio donde a la palabra poética se le hace *imposible* el decir fuera de las categorías negativas que son ya las únicas que pueden sostenerla. En un poema inédito perteneciente a este ciclo último, «El dios», Valente insiste en la experiencia central de lo no manifiesto como espacio primordial de la atención poética. La búsqueda del dios resulta una inútil tentativa, por cuanto éste se ha mostrado ya irreductible a las representaciones:

*Te buscaba.*  
*Manifiéstate,*  
*dije, sintiendo repentino*  
*que ya lo habías hecho en el latido*  
*de lo no manifiesto. (PI: 842)*

La concentrada atención hacia lo no manifiesto convive, merced a esa «duplicidad terrible del existir» característica del último período de la poesía de Valente, con la elegiaca constatación de la pérdida: por un lado, existe una consumada compenetración con el vacío incondicionado que se halla en el fondo de todo lo real; por el otro, una melancólica mirada a las formas y su precaria condición temporal. Valente cultiva en los poemas de *Fragmentos* una imposible perspectiva de observación de lo real desde la otredad incondicionada de la muerte, que se adentra en el territorio de lo fantasmal. Situándose en la desaparición o inmersión absoluta en la nada, el poeta mira dolorosamente al mundo. Se trata de una escritura llevada a cabo, como Valente escribió en una elegía dedicada a la memoria de su amigo Alfonso Costafreda, «*desde el*

*Orco*» (PI: 839), desde el regreso de un confuso más allá, sostenido en el poema «Elegía: fragmento», tal sucedía en «Parque de Figueras», en el dominio incierto y posibilitante del condicional. El poema parte de la posibilidad del retorno desde la muerte («*Si después de morir nos levantamos...* »), para describir el desencuentro entre la «*anhelante impresencia*» de la voz poética y la presencia aún viva de la amante. La palabra se hace tan sólo constatación del desgarró que implica el total desprendimiento de la muerte («*qué dolor el morir...*», FL: 554).

La situación de tránsito constante entre la vida y la muerte propicia la experiencia, en el poema «Rue du dragon», de estar «*saliendo / un poco / de la vida*», en una suerte de «*overlapping*», escribe el poeta, entre «*este lado del día o aquel lado / de sombra*» (FL: 554). La experiencia del regreso *desde el otro lado* acaba volviendo de una forma oblicua pero muy coherente dentro de la obra del poeta a una de sus figuras predilectas: Lázaro, el resucitado que, habiendo experimentado la muerte, retorna a la vida para exaltarla desde la certidumbre de su impermanencia y de su valor<sup>864</sup>. Mas el regreso ahora se ha convertido en un desencuentro consigo mismo en el poema «Arco de triunfo»: «*No vuelves / a encontrarte / si regresas a tientas / al cuerpo que tuviste [...]*» (FL: 555). La desaparición hace converger el vaciamiento del sujeto poético llevado a cabo por el proceso de *kenosis* y la proximidad inexorable de la muerte. La radicalización de dicho proceso se produce a partir de la segunda sección de *No amanece el cantor*, «Paisaje con pájaros amarillos», dedicado a la memoria de la muerte de Antonio, hijo del poeta: «*Soy débil. No sé donde apoyarme. Vacío está de todo ser el aire. No estás. No estoy. Qué giratorio cuerpo el de la nada*» (NC: 500). La voz poética entra de lleno, cada vez más, en la profundidad de lo negativo, sea como centro posibilitante de lo no manifiesto, sea como privación dolorosa de lo que estuvo y nunca estará de nuevo. *Fragments* despliega un lento proceso de acercamiento a la total transformación en una *no presente* otredad, reflejada simbólicamente a través de la definitiva asunción de la carencia de una identidad, como en el poema «Deshacimiento» («*Nadie es el nombre de tu nunca completa rotación*», FL: 574) o por medio de la proyección de una *inminencia* perfilada desde el absoluto desprendimiento de sí mismo.

*Fragments*, encabezado por una cita del Juan Ramón Jiménez de *Animal de*

---

<sup>864</sup> Armando López Castro trata de explicar como sigue la inclinación de Valente por este personaje de los Evangelios: «La aproximación del poeta al objeto poético es similar al tránsito de Lázaro de las sombras a la luz. La experiencia iniciática es una experiencia poética. La poesía es la gran metáfora de la resurrección, como ha dicho Lezama Lima. En este sentido, la resurrección de Lázaro no puede ser conocida más que poéticamente», op. cit., p. 252.

*fondo*, «Dios del venir, te siento entre mis manos», está situado desde su inicio en el ámbito de la máxima apertura a lo imposible que hace coincidir lo no manifiesto con lo que podría inminentemente manifestarse. En el tramo último de la poesía de Valente, la crisis de la divinidad no se hace plena afirmación de la experiencia unitiva con lo otro sino señal de un ámbito no manifiesto, potencial, inminente, hacia el cual la palabra se hace espera y expectación, apertura hacia lo imposible y asunción de ese imposible como destino primero y último de la palabra poética.

De ahí que uno de los últimos poemas de Valente, «Tiempo», escrito el 16 de agosto de 1999, regrese al despojado ámbito del desierto para caracterizar ese estado último de radical entrega a lo no manifiesto. A diferencia del desierto del primer poema de Valente «Serán ceniza», no existe la llamada de la luz remota («*No viene a mí la luz como solía*»). La experiencia se ha hecho desprendimiento absoluto, carencia de toda manifestación, serie de negaciones («*No se oye la voz... no canta... ni vuela un pájaro...*») que van haciendo del poema un enclave vacío, donde ni siquiera tiene lugar una proclamación de la materia sino el sólo caminar sin sentido o rumbo determinados («*andamos para nunca llegar*») y una detención o precaria estancia («*efímera construyo mi morada*») que busca únicamente esperar lo incierto:

*Trazo un gran círculo en la arena  
De este desierto o tiempo donde espero  
Y todo se detiene y yo soy sólo  
El punto o centro no visible o tenue  
Que un leve viento arrastraría (FL: 581)*

Valente cierra su obra poética regresando una vez más a la escena originaria que la había inaugurado. El recorrido del desierto no alcanza un claro punto de destino sino que culmina, sin cerrarse, en una espera indeterminada y abierta, al borde de la total desaparición. Frente al «Dios del venir» juanrramoniano y la gerundiva aparición de su *nombre conseguido*, la poesía de Valente proyecta más allá de la presencia, más allá de cualquier representación, en un vacío de lenguaje que el lenguaje ha señalado en toda su capacidad tensional, el ámbito del dios no manifiesto: ese *dios de la diferencia*, que pese a constituir la genuina y resolutoria identidad del sujeto, no puede nunca aparecer en el lenguaje sino como símbolo de una enigmática imposibilidad o como demarcación de un impenetrable vacío.

El tramo último de la poesía de Valente parece demorarse indefinidamente en un instante siempre previo a la experiencia unitiva, habitando el solo deseo y la expectación ante la absoluta otredad más que la plenitud teopática de la consecución mística. La mística de Valente es así una mística de la inminencia y la espera de lo imposible. Con respecto al inicio del *Cántico* de Juan de la Cruz escribía Valente: «estoy solo, estoy en un gran escenario desierto y todo yo existo en el umbral de la pura expectativa del otro, en esa tensa expectativa que termina por hacerse naturalmente grito o gemido» (PC: 205). La poesía de Valente se encauza hacia ese punto y parece prolongarlo convirtiéndose asimismo en gemido elegíaco de una mirada que contempla el mundo desde su íntima nada.

No estamos por ello del todo de acuerdo con Julio Jiménez Heffernan cuando afirma que «no hay trascendencia en Valente» sino «enamoramiento del mundo y proclamación de la ceniza». La poesía valentiana constituiría así para este crítico «un reposo» asentado «en el horizonte de la inmanencia»<sup>865</sup>. Sin embargo, la poesía de Valente no se queda anclada en la proclamación de la ceniza de su primer poema. Bien es cierto que la simbología de la ceniza en la obra de Valente adquiere una gran presencia en toda su trayectoria poética, como hemos estudiado: es el resto material que permite la reavivación de la memoria que conforma el poema y su posibilidad de supervivencia. Mas la poesía de Valente se abre también a otra instigación no menos poderosa: la inmanencia material de su obra es el acceso a una comprensión abismática de la materia que desemboca directamente en la nada como raíz absoluta de todo lo formable. Si las palabras recogen la posibilidad de supervivencia de la voz poética como *resto cantable*, la poesía de Valente opera asimismo una radical apertura a una absoluta otredad que no es tanto un *reposo* cuanto una entrega al fondo abismal que muestra la experiencia del lenguaje llevada a sus extremos. La alteridad que la palabra descubre en su fondo se sitúa siempre, al cabo, por su condición *antenatal*, *más allá* de la presencia y su actualización en la forma poética. Se define así como potencialidad incondicionada, como espera de lo imposible y radicación en una inminencia que rompe y tensa hacia un límite perpetuamente abierto todo cierre inmanente. La trascendencia constituye, pues, en la poesía de Valente, la apertura que en la inmanencia radical de la palabra en tanto materialidad sonora se proyecta como inminencia de lo aún no presente o formado en el espacio de las significaciones. Una trascendencia radicada, de este

---

<sup>865</sup> Julián Jiménez Heffernan, «Unas palabras inglesas de Valente», *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española contemporánea*, Abada editores, Madrid: 2004, p. 192.

modo, en el propio despliegue sonoro-simbólico de la palabra, a la que el poema alude cada vez que señala al ámbito abismático de su potencialidad.

La poesía de Valente, entre la enigmática transformación en lo otro y el lamento elegíaco de la pérdida, se proyecta hacia una postrera desocupación o salvaguarda de un vacío último que es máxima apertura y máxima inminencia. La trascendencia sobrevive como horizonte negativo, inminencial, que la palabra poética señala desde su temporal, fragmentaria y frágil naturaleza. Entre la postrera experiencia unitiva de identificación con el pájaro y la inconclusión de *Fragmentos* en su apertura a un siempre omitido vacío último, entre la expresión elegíaca y el saber de alborada se entabla una ambigua tensión que muestra la singularidad del decurso creador de José Ángel Valente, así como la insondable profundidad de una aventura poética que supo llevar hasta el límite con rigor y entrega inusitados las posibilidades de la palabra.

### 2.2.9. Conclusiones

Hemos intentado reconstruir con detalle el itinerario creador de la poesía de José Ángel Valente contemplada desde la perspectiva de nuestro tema de estudio: la crisis de la divinidad. Partimos de una reflexión acerca de la relevancia del vínculo entablado en su obra entre mística y poesía para interrogar el despliegue de sus distintos ciclos: penetración gradual a través de los avatares de la memoria colectiva y personal hasta la interioridad del enigma de la palabra identificada plenamente con la materia del mundo en un recorrido que toma del camino místico la continuidad y simultaneidad de sus tres vías. La experiencia de la divinidad ha roto por completo sus cierres idolátricos para habitar el espacio de la interioridad de la palabra: ámbito de lo posibilitante, de lo antenatal, de lo que, incondicionado y no manifiesto, rebasa el vínculo ontológico entre el creador y lo creado y lo traslada hacia el dominio de una palabra que es tan sólo total apertura a la manifestación siempre inminente de lo otro.

Para llegar a esta palabra incondicionada que, vacía de significados, ininteligible, abarca la raíz de la significación, el poeta atraviesa diversas etapas. Si en un primer momento, crítico con la literatura social de su época, Valente desarrolla la identidad poesía y conocimiento, hacia el final de su recorrido la poesía será una forma extrema de llegar a lo desconocido, al puro enigma de lo que rebasa todo cerrado encauzamiento hermenéutico.

Primero tiene lugar el proceso *purgativo*, por medio del cual se prescinde de las

formas reveladas de la divinidad, expresado en Valente a través de la activación de una violencia poética definida por una *contrapalabra* capaz de destruir los distintos discursos e ideologías que imponen una imagen cerrada y limitadora de la realidad bajo la represión de una ortodoxia en la cual lo político y lo metafísico coinciden y se identifican. La ascesis purgativa es también *kenosis* o vaciamiento de la identidad poética en aras de la consecución de una completa disponibilidad a la recepción de lo otro o del otro: el poeta alcanza así una *no identidad*, un vacío interiorizado por el cual la voz poética pone en cuestión los márgenes de la noción de autor convirtiéndose en el venero expresivo de una memoria cada vez más abierta y abarcadora.

Acometida la ruptura con las imágenes reveladas de lo divino y llevado el sujeto poético a una receptividad vacía, la obra de Valente se adentra en el misterio de «la inmaterialidad de la materia», vía iluminativa en la cual el lenguaje desciende al principio básico de la materia del mundo hasta identificarse por completo con él en tanto vacío o nada que es pura formación, posibilidad infinita de la forma que opone su esencial antenatalidad, su espacio gravitante e inminencial, a la inercia destructiva de la muerte. La palabra poética se convierte en acto de unificación mediadora, principio radicalmente material que canta, no tanto el advenimiento de las formas, como su potencialidad inagotable, su sola posibilidad salvífica. El principio de la formación, interiorizado por la palabra poética como nada, *inmaterialidad de la materia* o vacío, la lleva a ser perpetuo comienzo o despertar, en el cual el despliegue del poema se presenta expresivamente como retracción capaz de crear un espacio de disponibilidad a la aparición de lo otro.

El erotismo en la poesía de Valente proyecta esta comprensión de la materia en el encuentro con el cuerpo del otro: también la aproximación erótica al cuerpo de la amante se expresa como experiencia desveladora de su potencialidad e infinitud, por lo cual el *eros* de la pareja se hace manifestación de la infinitud de la otredad más que de su limitada posesión. La experiencia erótica es descubrimiento de una interioridad inabarcable en la cual el impulso del deseo ahonda incansablemente, oscilando sin final entre *eros* y *ágape*, infinitud y limitación: la experiencia unitiva se prolonga en un movimiento epectético de continua prolongación.

La crisis de la divinidad descubre en la negación de toda forma, en la incondicionalidad promisorio de lo antenatal, la manifestación de una otredad irrepresentable que el poema incorpora en la infinita densidad hermenéutica de su simbolización enigmática, en la red de recurrentes negaciones y ausencias que lo

definen de una forma cada vez más radical. Tiene lugar un íntimo reconocimiento de la interioridad del sujeto poético con el principio del vacío anterior a toda forma. Identificarse con dicho principio vacío implica entrar radicalmente en el dominio de la alteridad de la palabra.

Hemos estudiado la expresión de esta suerte de éxtasis transformante a través de los símbolos de dicha alteridad de la palabra: el pájaro, la fenomenología de la luz y las categorías negativas de la nada y el vacío, expresiones de la máxima imposibilidad expresiva en la que desemboca la experiencia poética de Valente. Frente a la consumación de la vía unitiva de la mística cristiana como armónico retorno a las formas previamente negadas por la ascesis y al resolutorio reconocimiento de lo divino como esencia última de la interioridad, la poesía de Valente se separa de dicho itinerario estableciendo una particular tensión entre una liberadora transformación en la otredad de la nada y un elegíaco canto a la desaparición de las presencias: el retorno a lo negado se produce desde la perspectiva imposible de un *más allá* e introduce una duplicidad que impide la plenitud unitiva.

Hemos visto cómo el tramo final de la poesía de Valente regresa al escenario desértico de sus comienzos para, ganado e interiorizado una suerte de *saber de la nada*, experiencia de la pura incondicionalidad y libertad del vacío, hacerse pura expectación, tensional inminencia de lo irrepresentable, integral apertura a lo imposible. El dios de Valente es así pura diferencia, otredad que fractura desde las infinitas posibilidades del sentido poético toda cerrada inmanencia. Mas ante dicha otredad, el poema se convierte asimismo en resto de una memoria vivificable, resistencia en el límite de la apertura máxima a lo otro, en la que la palabra poética permite la perpetuación hermenéutica del comienzo: aparecer siempre como despertar, alborada, inminencial espera, deseo prolongado hacia lo aún no manifiesto, única salvación que la palabra procura.

A lo largo de este capítulo tratamos igualmente numerosas conexiones de afinidad-divergencia con los autores estudiados en nuestro contexto poético. Aludimos al común movimiento descensional que tanto la palabra poética de Novalis como la de Valente operan hacia el ámbito apofático de la noche, en la cual los dioses pierden sus formas definidas, así como a su afín comprensión del símbolo eucarístico. Apuntamos a la relación entre las manifestaciones del ángel en la poesía de Valente y sus antecedentes en la poesía de Rilke. Parangonamos el *dios del venir* juanramoniano, resuelto en *nombre conseguido* con el dios del lugar de Valente, abierto a la inminencia, e intentamos esclarecer la diferencia que rige la relación entre ambos poetas.



Alcanzaron mayor relevancia los vínculos intertextuales y de afinidad con la poesía de Juan de la Cruz y Paul Celan. La relación entre la poesía de Valente y el *Cántico espiritual* acompaña de forma vertebral la entera aventura poética del autor de *A modo de esperanza*, al igual que la obra doctrinal del carmelita es tomada, como hemos analizado, como guía poética. La fenomenología de la luz, el símbolo del pájaro, la relevancia de la experiencia táctil y gustativa, la identificación con la nada como identidad con una mirada interior son algunos de los más señeros puntos en esa estrecha y fértil aproximación de Valente a la obra del *Santo de las nadas*. Con respecto a Celan, la vínculo entablado entre ellos define su acercamiento a determinadas imágenes expresivas de la imposibilidad extrema de la experiencia poética enfrentada a lo totalmente otro. La compartida atracción por la Cábala como reificación de la palabra, la identidad entre verdad y sombra que define la deriva enigmática del poema, el ámbito negativo de la mandorla, la importancia poética del símbolo del aliento son ejemplos determinantes de esta relación.

### **TERCERA PARTE: OCTAVIO PAZ Y JOSÉ ÁNGEL VALENTE.** **AFINIDADES Y DIVERGENCIAS**

#### **3.1. Introducción: Octavio Paz y José Ángel Valente entre las dos orillas del idioma**

Unas vez analizados los respectivos itinerarios poéticos de Octavio Paz y José Ángel Valente en lo que se refiere a la manifestación y derivaciones formales de la crisis de la divinidad, procedemos a abordar el último de los objetivos de este trabajo: esclarecer las principales afinidades y divergencias que con respecto a este tema es posible encontrar entre la poesía de Paz y la de Valente. Aproximación comparativa a la que otorgamos asimismo un sentido concluyente, en la medida en que nos sirve también para recoger las más relevantes constataciones a las que el análisis de nuestro tema central nos ha conducido a lo largo de estas páginas.

Partimos del lugar primordial que el vínculo entre pensamiento poético y crisis de la divinidad ocupa en las obras de ambos poetas, demostrado, según creemos, en los capítulos precedentes: sus obras ostentan un común rechazo de las concepciones idolátricas de la divinidad, internándose en la exploración de las categorías negativas, la nada y el vacío, como instancias de determinante influencia expresiva para sus concepciones de la palabra poética. Ambos sondean en los territorios de la mística para constituir un vínculo apofático e irrepresentable con una otredad trascendente, alejándose de una comprensión ontoteológica de lo religioso y reivindicando poéticamente tradiciones que desde el acervo constitutivo de lo hispánico resultan excéntricas (el budismo de Paz) o marginadas (el misticismo judío o el cristianismo oriental en Valente). Ambos parten de una concepción crítica del lenguaje poético cuya definitiva adscripción a la modernidad poética es incuestionable, al tiempo que activan, en tanto traductores y críticos, una importante labor de vinculación del contexto cultural hispánico con referencias estéticas axiales del panorama occidental de dicha modernidad.

Sin embargo, y a pesar de todos estos iniciales paralelismos, no se puede constatar entre ellos, a través de referencias explícitas o directas, influencia

significativa, recíproca o unilateral de un poeta sobre otro. Nuestro acercamiento comparativo se interesa, así, tanto por las analogías como, fundamentalmente, por las divergencias entre los dos, pues ambas figuras representan mejor que ninguna otra la modernidad hispánica y constituyen, por ello mismo, una privilegiada oportunidad de ponderar el más amplio horizonte de una tradición poética común a España e Hispanoamérica. Las relaciones que cabe trazar entre el poeta mexicano, nacido en 1914, y el poeta español, nacido en 1929 –es decir, separados por quince años y por ello situados en los extremos del periodo que para Ortega y Gasset constituye el tiempo de una generación<sup>866</sup> –han de sustentarse en el conjunto de conexiones, tensiones, respuestas y sensibilidades comunes desplegadas en el seno de una lengua compartida. En su ensayo «Una de Cal...», de 1967, Paz escribía que «la relación entre la literatura española y la hispanoamericana es de oposición, no de separación. La oposición es comunicación y sin ella ambas literaturas languidecen o se extravían». Paz contrapone, por ejemplo, la desconfianza de Machado y Unamuno frente al Modernismo con la poesía de Darío, o el vanguardismo de Huidobro y Neruda con el tradicionalismo moderno de Lorca, Alberti o Prados (OC, II: 1048-1049). El estudio comparativo de la poesía de Paz y de Valente podría ser el objeto por sí mismo de un extenso trabajo monográfico. Nos proponemos tan sólo centrarnos en el tema desarrollado en las dos primeras partes de esta tesis, insertando la serie de afinidades-oposiciones entre Paz y Valente como herederos de la modernidad poética. Partimos de una concepción unitaria de la tradición hispánica apoyada en el concepto de *lengua* en detrimento del concepto de *nación*, que nuestros dos poetas protagonistas contribuyeron de forma decisiva a impulsar desde sus acreditados trabajos críticos. Por ello, habremos de aclarar en qué términos establecemos la distancia que media entre ambos poetas y cómo ambos se insertan en el sistema postulado de la tradición hispánica.

Tanto Paz como Valente trabajaron desde muy temprano en la elaboración de una visión crítica de la poesía escrita en español que fomentara la comunicación y el intercambio entre las dos orillas del idioma. Octavio Paz se preguntaba ya en el artículo citado acerca de la existencia de algo llamado *literatura latinoamericana* («estoy seguro de la existencia de algunos poemas escritos en los últimos cincuenta años por algunos poetas latinoamericanos pero no lo estoy de la existencia de la poesía latinoamericana», OC, II: 708), y no tenía reparos en el ensayo «Alrededores de la literatura

---

<sup>866</sup> José Ortega y Gasset, *En torno a Galileo, Obras completas*, IV, Madrid: Revista de Occidente, 1946, p. 38.

hispanoamericana» en afirmar que «la realidad básica y determinante de una literatura es la lengua» (OC, II: 1034). A juicio del poeta mexicano, la poesía moderna en lengua española debería ser concebida –escribe en «Poesía e historia: *Laurel* y nosotros»– como «una unidad viviente y elástica, un tejido de sucesivas negaciones y afirmaciones» (OC, II: 778) que «no se define por el concepto político de nacionalidad sino por la lengua y por las relaciones que se tejen entre los estilos y los creadores» (OC, II: 724). De forma paralela, un joven José Ángel Valente, en la reseña de *Cinco poetas hispanoamericanos en España*, libro publicado en Madrid en 1953, escribía: «Creo que el proceso de la poesía en lengua española es único, en lo esencial, en uno y otro continente»<sup>867</sup>.

A ello se suman los trabajos de ambos poetas como antólogos. Octavio Paz organizó, junto a Xavier Villaurrutia, y con la colaboración de Juan Gil-Albert, Emilio Prados y José Bergamín, la confección y publicación de una de las más decisivas antologías de poesía dedicada a ambas orillas del idioma, *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española*, aparecida en México en 1941. Frente a los antecedentes reseñables de análogas tentativas, como la pionera *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana* de Marcelino Menéndez Pelayo de 1900, *Laurel* era «una antología parcial, beligerante y destinada a ilustrar una visión particular de la poesía» (OC, II: 766), según ha recordado el propio Paz, que tomó como inmediato modelo de referencia otras dos antologías provenientes asimismo de ambos lados de la lengua: *Contemporáneos: Antología de la poesía mexicana moderna* de Jorge Cuesta (México, 1928) y *Poesía española: 1915-1931*, de Gerardo Diego (Madrid, 1932), trabajos en donde se recogían las manifestaciones más avanzadas de la poesía escrita en español y se atendía tanto a la influencia de las vanguardias como a la relectura de la tradición. Como ha señalado Andrés Sánchez Robayna, la principal aportación de *Laurel* viene del hecho de ser constituida desde el primado de «una consideración esencialmente estética por encima del análisis histórico»<sup>868</sup>.

*Laurel* abarcaba el periodo comprendido entre 1915 a 1940, partiendo de la presencia de Rubén Darío, Miguel de Unamuno, Enrique González Martínez, Leopoldo Lugones, Antonio Machado y Juan Ramón Jiménez, es decir, la ruptura renovadora del Modernismo como adaptación hispánica del simbolismo europeo. Incluye una segunda

---

<sup>867</sup> Cit. por Andrés Sánchez Robayna, «Prólogo» a *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*, Andrés Sánchez Robayna y Jordi Doce (eds.), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005, p. 9.

<sup>868</sup> Andrés Sánchez Robayna, «Una versión de la poesía hispánica contemporánea», *ibid.*, p. 22.

parte compuesta por poetas representantes de las distintas tendencias después del modernismo, entre los que se engloban Jorge Guillén, Pedro Salinas, Ricardo Molinari, José Gorostiza y Pablo Neruda.

José Ángel Valente colaboró en otro proyecto antológico, de naturaleza complementaria al de *Laurel*, que puede ser considerado en cierto modo como su prolongación y que comparte con el volumen mexicano una análoga sensibilidad crítica basada en la lengua común como aproximación y aglutinante de una sola tradición hispánica. Se trata de *Las islas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, confeccionada en colaboración con la peruana Blanca Varela, el argentino Eduardo Milán y el español Andrés Sánchez Robayna, trabajo que fue publicado con posterioridad a la muerte del poeta. Esta antología parte, según declaran en el prólogo sus responsables, de «la unidad de la literatura en lengua española» que en tanto «conjunto inteligible» no niega «la existencia de la literatura española ni de la literatura hispanoamericana» y surge como resultado del «diálogo de dos literaturas en el seno de una misma lengua»<sup>869</sup>.

*Laurel* se cierra con el cataclismo histórico de la Guerra civil española. *Las islas extrañas* reivindica vínculos y relaciones interrumpidas precisamente por la contienda y el periodo de dictadura y cerrazón cultural que prevaleció en España durante los siguientes cuarenta años. Ya en el citado artículo «Una de Cal...» de 1967 lamentaba Octavio Paz la escasez de comunicaciones que la guerra había abierto en lo relativo a la creación poética entre Hispanoamérica y España. Valente por su parte trató desde muy temprano de contrarrestar esta separación. En *Las palabras de la tribu* dedica varios artículos a personalidades centrales de la poesía hispanoamericana. Encontramos un artículo temprano, de 1960, «César Vallejo, desde esta orilla», en el que intenta precisamente entender la influencia de la obra del peruano en la poesía peninsular de su generación centrándose en «el sentimiento de solidaridad humana como núcleo organizador de la obra poética» y en la búsqueda de «una expresividad más libre que va a beber en el léxico, en la frase o en la metáfora coloquial» (PT: 146): el autor de *El fulgor* considera la obra del poeta peruano «una de las aportaciones más originales de los países hispanohablantes del otro lado del Atlántico a una posible tradición poética común».

---

<sup>869</sup> Prólogo a *Las islas extrañas. Antología de poesía en lengua española (1950-2000)*, Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, José Ángel Valente y Blanca Varela (eds.) Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2002, p. 18.

En el contexto de la poesía social de posguerra, Valente encuentra un punto de referencia esencial en la renovación expresiva de Vallejo. Sin embargo, será el cubano Lezama Lima la referencia que más importe al poeta de finales de los años sesenta, cuando redacta su «Carta abierta a José Lezama Lima», homenaje al autor de *Paradiso* al cual dirige, bajo la advocación de *maestro*, estas reflexiones sobre la necesidad de salvar la distancia entre España e Hispanoamérica<sup>870</sup>: «Para nosotros, peninsulares, el enlace con la otra fracción –enorme– de la lengua empieza a ser (¿o ha dejado alguna vez de serlo?) necesidad vital, que no siempre se advierte. No podemos prescindir, sin riesgo de mutilación grave, de los fondos de una tradición común que en ustedes encuentra distinto impulso o renovada forma» (PT: 252).

¿En qué medida encontraba *distinto impulso* la misma tradición y en qué consistía dicha distinción? Tanto Paz como Valente están de acuerdo en señalar que la diferencia esencial que cabe distinguir entre la poesía hispanoamericana y la española se debe a la clara tendencia a la ruptura, la innovación y el cosmopolitismo de la primera frente a un mayor apego al casticismo y la tradición de la segunda. Para Paz, se trata de una actitud distinta frente al lenguaje, creada por el hecho de que «entre los españoles y su idioma no hay distancia; ninguno de sus escritores modernos ha puesto en tela de juicio al lenguaje y un Wittgenstein o un Joyce españoles están todavía por nacer» (OC, III: 712). Subyace a esta idea el carácter de «lengua trasplantada» (HL: 558) que ostenta el español en América y que a juicio del poeta asemeja la historia de la poesía moderna en castellano y en inglés.

Por su parte, Valente y los demás autores de *Las ínsulas extrañas*, después de glosar los sucesivos influjos renovadores que Rubén Darío, Vicente Huidobro y Pablo Neruda imprimieron con su presencia y con su obra a las letras peninsulares, concluyen en el prólogo de dicha antología: «Hora es ya de decir que, considerada en su conjunto, la realidad de la poesía de lengua española de la segunda mitad del siglo XX aparece definida por el hecho de que los signos más abiertos y renovadores han correspondido casi siempre en este período, sin duda (...) a la orilla americana»<sup>871</sup>.

Resulta llamativo que para Valente acercarse a la libertad de la poesía

---

<sup>870</sup> El conocimiento y el trato de la persona y la obra de José Lezama Lima suscitaron el poema titulado «José Lezama Lima» (EI: 307-308), cercano en su concepción a la carta citada y el poema de *Mandorla* ya aludido en este trabajo dedicado expresamente «al maestro cantor» (M: 424). Encontramos asimismo artículos posteriores de gran relevancia como «El pulpo, la araña y la imagen» y «Pabellón del vacío», de 1982 y 1993 respectivamente, recogidos con posterioridad en *La experiencia abisal*. Cfr. el artículo de Américo Ferrari «Presencia de la poesía hispanoamericana en Valente», *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*, ed. cit., p. 116-117.

<sup>871</sup> *Las ínsulas extrañas*, ed. cit., p. 25.

latinoamericana contemporánea es una forma de restaurar la ruptura del idioma, recuperando una unidad de la lengua que se había perdido con las sucesivas quiebras históricas de lo hispánico. Reflexionando sobre la lengua de un «español de la extrapatria» como Miguel de Molinos declara el poeta en una entrevista: «El estado primitivo de la lengua de ese momento es, no lo olvidemos, el que viene de América: es la lengua de los latinoamericanos, de los peninsulares y de los judíos sefardíes, es el punto en que todavía todo estaba unido y en el que comienza la gran dispersión. Esa lengua del XVII es entonces fundamental para reconstruir una tradición, constituye la tradición de todos nosotros y nadie puede renunciar a ella. Y esto es, quizá, lo que me ha llevado a estar tan cerca de algunos escritores latinoamericanos; yo sé que, aparte de hacerlo con Cernuda, Unamuno, Jiménez (más el novecientos que el veintisiete, precisemos), me afilio al lado de Lezama Lima, de Emilio Westphalen y hasta de Neruda»<sup>872</sup>. Desde esta perspectiva, criticaba Valente desde el prólogo de *Las ínsulas extrañas* «la elevación del paradigma machadiano» de temporalización de la lírica «a modelo poético único» característico de la tendencia más actual de la poesía española<sup>873</sup>.

En lo que concierne a Octavio Paz, cabría interrogarse acerca de a quiénes consideraba el poeta mexicano sus contemporáneos en la poesía española de la segunda mitad del siglo XX. En una carta al poeta español Pere Gimferrer, Paz se muestra elocuente acerca de esta cuestión, reflexionando sobre la reciente lectura de una antología de poesía española publicada en esos días por Gredos: «Lo que más me extraña es el desajuste entre la evolución de la poesía europea y americana (incluyendo la hispanoamericana) y la española. La generación de 1927 logró la contemporaneidad: Cernuda, Lorca, Aleixandre, Guillén y los otros son realmente los contemporáneos de los grandes poetas ingleses, franceses, alemanes e hispanoamericanos. Hay una ruptura notable hacia 1939, debido a la guerra. Los poetas de las generaciones siguientes, sin excluir al mismo Miguel Hernández, escriben en otro siglo y en otra tierra. Me parecen mis contemporáneos únicamente tres poetas: tú, Gil de Biedma y Valente, aunque me siento lejos de los dos últimos»<sup>874</sup>. Podemos pues deducir de este juicio que ser considerado *contemporáneo* por parte de Paz implicaba sustraerse a la general falta de

---

<sup>872</sup> Entrevista con Manuel Llorente, «José Ángel Valente. En la poesía hay que andar en la cuerda floja», *La Esfera / El Mundo* (22-2-92), p. 50

<sup>873</sup> Prólogo a *Las ínsulas extrañas*, ed. cit., p. 24.

<sup>874</sup> Octavio Paz, *Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer, 1966-1997*, Barcelona: Seix Barral, 1999, p. 216.

sentido crítico del lenguaje propia de la poesía española del momento.

Paz consideraba a Valente «un extraordinario poeta», según le hace saber en otra carta a Gimferrer, al que instiga en diversas ocasiones para que escriba un artículo sobre su obra que se publicaría en *Vuelta*, revista que a la sazón dirigía el poeta mexicano<sup>875</sup>. Sin embargo, el autor de *Piedra de sol* no sentía proximidad alguna con el autor de *Mandorla*, cuya obra conocía y apreciaba, de la misma forma que las preferencias de Valente en lo que concierne a la poesía hispanoamericana fueron suscitadas, como se colige de la declaración antes citada, por otros autores.

No obstante esta reconocida distancia entre ambos, no puede dejar de señalarse que la actitud crítica de Valente con respecto a la palabra poética fue desde sus inicios contraria tanto al acomodaticio tradicionalismo como al adocenamiento retórico de la poesía social de los años cincuenta, en cuyo contexto se inició como poeta: en su obra, la investigación en la palabra comienza, sin el «espíritu programático» (PT: 155) que el poeta reconocía en los movimientos de vanguardia, planteándose ya en su artículo de 1961, «Tendencia y estilo», como «instrumento de invención, es decir, de hallazgo de realidad» (PT: 15) y hemos mostrado cómo la influencia de la mística se manifiesta ya desde su primer poemario, a la manera de un paulatino y cada vez más radical descondicionamiento del lenguaje.

Lo mismo cabe señalar, tal como vimos en el capítulo introductorio a nuestro contexto poético, acerca del sentido crítico del concepto de tradición poética sostenido por ambos poetas y de su apertura a múltiples conexiones con el vasto panorama de la modernidad occidental: inclinada hacia la tradición de la poesía germánica a través de Novalis, Rilke y Celan en el caso de José Ángel Valente; más próxima a la tradición francesa de Nerval, Mallarmé y los surrealistas y a la lírica norteamericana de Eliot, Pound y Stevens en el caso de Paz. De igual modo, destacamos con anterioridad la relevancia que la traducción tiene en los dos como modo de acercamiento crítico a la creación poética, así como su común comprensión del ensayo crítico como *biografía*, plenamente relacionado con su propia tarea como creadores.

Entre ambos poetas se establece, pues, como hemos expuesto, un tejido de distancias y analogías que los define como promotores de la unidad de la tradición hispánica a partir de su integración en la modernidad poética occidental. Desde esta condición central y compartida por Paz y Valente, cabe trazar otras divergencias y

---

<sup>875</sup> *Ibid.*, p. 81 y 156.



paralelismos significativos previos al análisis de nuestro tema principal.

Tanto el uno como el otro ocupan un lugar excéntrico con respecto a sus encuadres generacionales dentro de sus países. Paz fue polémicamente acogido en México ya en su regreso en 1953, debido fundamentalmente a «sus críticas a la Unión Soviética», mal recibidas por los sectores políticos de izquierdas, y a «su creciente prestigio como escritor»<sup>876</sup>. En lo que concierne a Valente, ya expusimos su beligerante reserva a toda tentativa de encuadre definitorio en un grupo generacional más allá de ciertos elementales y poco relevantes rasgos comunes: el creador recorre un camino propio y solitario en que se producen solamente encuentros y aproximaciones fructíferas entre irreductibles singularidades. El poeta español siempre consideró la formación de grupos parte de una superficial política poética relacionada con las ansias de control y poder cultural. En el lugar excéntrico que ambos ocuparon con respecto al panorama generacional de sus países, tuvo mucho que ver el hecho de que ambos fijaron su residencia en el extranjero por largo tiempo. En el caso de Paz, primero como becado de la fundación Guggenheim en Estados Unidos, luego como diplomático del gobierno mexicano, cinco años en Francia y seis años en India, hasta su dimisión en 1968, año en el que inicia una discontinua labor docente en Inglaterra y Estados Unidos con diversas estancias en México de distinta duración. En el caso de Valente, primero como profesor en Oxford durante cinco años, después como traductor de las Naciones Unidas en Ginebra, cargo que ocupó hasta 1985, año de su regreso a España, aún con largas estancias en París y Ginebra.

Tanto Paz como Valente intentaron la revisión crítica de sus respectivas tradiciones históricas por distintos caminos. El poeta mexicano escribe *El laberinto de la soledad* como una suerte de ahondamiento en la memoria colectiva de su propio país a la busca de un enclave ontológico de lo hispanoamericano que lo atrajo asimismo hacia el estudio de Juana de Asbaje, «primer gran poeta americano» (HL: 558), figura representativa de las fracturas y contradicciones de la naciente Hispanoamérica. Valente aborda análoga revisión crítica a través de sus investigaciones en el campo de la mística hispánica: tanto en sus artículos sobre Juan de la Cruz como en sus trabajos sobre Miguel de Molinos, se interna en las tradiciones reprimidas por lo que podríamos definir como la ortodoxia histórica de lo hispánico. A través de estas controvertidas figuras, el poeta español explora las conexiones de la cultura hispánica con sus sustratos

---

<sup>876</sup> Sheridan, op. cit., p. 459.

árabes y judíos, así como investiga en los orígenes orientales del cristianismo a la busca de una renovada experiencia de su tradición.

Ambos coinciden, igualmente, en ver su poesía marcada por el influjo poderoso de dos grandes presencias de la poesía española del Siglo de Oro, Juan de la Cruz y Quevedo, convirtiéndolos en cruciales engarces con la tradición tal como expusimos en las dos primeras partes de esta tesis. Octavio Paz entabla un diálogo con Quevedo ya desde los inicios de su obra, al igual precisamente que Valente, mientras que el poeta español convirtió al carmelita en la figura principal desde la cual elabora su pensamiento poético.

Trataremos más en profundidad acerca de dichas conexiones a lo largo de esta última parte de nuestro trabajo. Hasta aquí hemos expuesto de forma somera los principales puntos de relación que cabe establecer entre las personalidades creadoras de Octavio Paz y José Ángel Valente, situando la distancia que los separa dentro del campo analógico común de la tradición hispánica.

Nuestro acercamiento comparativo se organizará partiendo de la doble perspectiva de advenimiento y alteridad de la palabra que hemos sostenido a lo largo de esta tesis, en tanto doble faz del proceso poético enfrentado al núcleo de alteridad radical que la crisis de las imágenes tradicionales de lo divino convierte en apofático espacio de inefabilidad última.

### **3.2. Advenimiento de la palabra**

A lo largo de este trabajo hemos intentado acercarnos a la comprensión que del proceso de la creación poética ostenta la modernidad, relacionándolo con el acontecimiento crucial de la crisis de la divinidad: la ruptura del orden analógico establecido por el sólido asentamiento de un texto primero, modélico y estructurador de todos los niveles de lo real, el *Libro de libros* que en el centro del universo dantesco organiza e interrelaciona cada presencia en una totalidad omniabarcadora, da lugar a una quiebra en el paradigma artístico de la representación, activando de una forma cada vez más intensa una comprensión óptica de la palabra. La palabra poética no representa una realidad canónica sino que constituye por sí misma realidad, privilegiando un nuevo impulso de libertad creadora que adopta formas expresivas cercanas a los modelos cosmogónicos. Libertad acompañada asimismo necesariamente por una quiebra de los fundamentos metafísicos: la desaparición del ídolo abre una nueva disponibilidad

creativa que, sin embargo, se asienta sobre un vacío originario.

Tanto Octavio Paz como José Ángel Valente radican su obra poética, como hemos ya expuesto, en esta quiebra del ídolo propia de la modernidad, y comparten una concepción de la escritura despojada de fundamentos ontoteológicos en los que dicho vacío originario juega un papel revelador. El despliegue del lenguaje poético significa para ambos la activación de una nueva realidad, no la representación de una concepción dada de la misma. La obra de Paz y la de Valente se encuentran en la definición del carácter del arte ofrecida por Gadamer desde una comprensión propia de la hermenéutica: «el carácter del arte no consiste en la transformación de algo preformado ni en la reproducción de un ente previamente existente, sino en el proyecto por medio del cual surge algo nuevo como verdadero»<sup>877</sup>. Octavio Paz define la palabra poética como «creación del ser» (AL, I: 154), mientras que Valente afirma su condición de «hallazgo de realidad» (PT: 15). Alcanzar tal libertad del lenguaje implica socavar los basamentos de una comprensión ontoteológica de lo real, entrar, en definitiva, en el proceso, propio de la modernidad, de violenta renuncia al ídolo y de enfrentamiento contra sus asentadas imágenes. La disponibilidad creadora de la palabra poética es una adquisición que el poeta alcanza en el curso de un despojamiento que lo aparta de una noción estable de la identidad, ascesis que pone en cuestión los vínculos identitarios, individuales y colectivos, que rigen la instancia de la voz poética.

Octavio Paz formaliza su interpretación poética de dicha experiencia en *¿Águila o sol?* (1949), influido por las concepciones surrealistas de la escritura automática: la palabra poética se aproxima a su más propia libertad en la medida en que se convierte en activa negación y se enfrenta directamente con la absoluta incondicionalidad de su falta de fundamento. En la poesía de Paz estudiamos este proceso creativo como una transmutación de la experiencia de la nada: del modelo de trascendencia de las primeras secciones de *Libertad bajo palabra*, basado en el dualismo cristiano-platónico que convierte el mundo de la realidad fenoménica en un *nada destructiva*, al vacío originario o falta de fundamento como espacio de disponibilidad plena de la palabra: los órdenes ontoteológicos, la trascendencia dualista, quedan destruidos por una *nada originante* que es ahora libre e ilimitada posibilidad. En nuestro comentario de *¿Águila o sol?* pusimos de manifiesto la relevancia de la imagen de la órbita trazada alrededor de un irreductible vacío central y cómo la actividad poética se perfila como vaciamiento

---

<sup>877</sup> Gadamer, «La verdad de la obra de arte», *Los caminos de Heidegger*, ed. cit., p. 238.

activo: «*se rompen los lazos con el mundo, la razón, el lenguaje (...) vaciado, limpiado de la nada purulenta del yo, vaciado de tu imagen ya no eres sino espera y aguardar*» (AS: 171). El caos es acrecido por el proceso creador como propedéutica para el despliegue de la palabra que se produce a la manera de afirmación óptica en *Semillas para un himno*.

Análogo activo vaciamiento estudiamos igualmente en la poesía de José Ángel Valente, planteado desde distintas coordenadas: ya en *A modo de esperanza*, la relación entre el Creador y la criatura se plantea en términos de incomunicación y lucha; lo sagrado es sujeto de opresión y ello se traslada a las imágenes de combate contra el ángel. Al espacio de la otredad se llega a través de una destrucción de sus imágenes establecidas, lo cual implica asimismo un desmantelamiento de los ordenados márgenes de la identidad poética, ejecutado por medio de un proceso de *kenosis* cada vez más intenso a la busca del centro vacío del sujeto, lugar donde la memoria personal se ilimita hasta convertirse en memoria plenaria de la materia. El genuino acercamiento a la experiencia de la otredad se produce, ya desde el comentado poema «Noche primera», dentro de una nocturna carencia de márgenes, en el espacio oscuro de una interioridad recóndita cuyo más directo símbolo es el corazón. La palabra se convierte al mismo tiempo en una contra-palabra, bajo la forma de la «*blasfemia amarilla*» (EI: 301) capaz de derrumbar los templos del ídolo hecho religión o convertida en «*un canto que hiciese estallar en cien palabras ciegas / la palabra intocable*» (MS: 215). Palabra que se constituye como otredad absoluta de la palabra en el descondicionamiento total del lenguaje. El poema debe alcanzar un punto originario donde, al cabo, ha de darse también una *espera* y hacerse de esta forma inminencia de «*el poderoso vacío / de lo que nunca podrás nombrar*» (AE: 79). Se llega así, de otra manera, a un punto de originación, de vacía y abierta disponibilidad que se remitirá asimismo, como en *Semillas para un himno*, a un escenario genésico en *Tres lecciones de tinieblas* o poemas como «Figuras» de *Al dios del lugar*.

Tanto Octavio Paz como José Ángel Valente tienen en común, pues, esta activación violenta de la palabra poética contra las formas establecidas de lo sagrado, en la cual ambos tratan de remitirse a un enclave originario, que guarda un trasfondo último irrepresentable en tanto *nada* o *vacío*, en el que por medio de la palabra va a tener lugar una renovada experiencia óptica de la realidad. Lo irrepresentable se concibe como la garantía que abre la posibilidad de nuevas e inagotables expresiones de lo real.

Ambos recurren a una concepción de la poesía como contrapoder subversivo que

activa o recupera visiones afines a la poética surrealista. En el ya comentado poema «El prisionero», dedicado a la figura del marqués de Sade se halla la primera manifestación de una cierta sensibilidad surrealista en la poesía de Paz. Una inclinación que en *¿Águila o sol?* adquiere la forma de esa ascética negación de condicionamientos inspirada en los principios liberadores de la escritura automática. En la poesía de Valente, esta inclinación no se ve acompañada por un verdadero acercamiento a los planteamientos del surrealismo como movimiento espiritual, sino que retoma fundamentalmente su vertiente de transgresión negadora y se concentra en las obras escritas entre 1967 y 1971, es decir, *El inocente* (1967-1970), *Presentación y memorial para un monumento* (1969) y *Treinta y siete fragmentos* (1971): colecciones en las que la subversión de la *contrapalabra* se produce como disolvente actuación que libera a la palabra poética contra las constricciones y miserias del tiempo histórico. Valente invoca a Rimbaud, Lautréamont, Artaud o Buñuel en su libro *El inocente* como figuras de una desesperada autenticidad opuesta a la imposición arbitraria de las distintas formas del poder.

Si Octavio Paz comparte con el surrealismo puntos clave de su sensibilidad poética, explorados en su poemario *Salamandra*, como la concepción de la analogía, Valente regresa tan sólo a algunas referencias significativas de los orígenes de dicho movimiento que se contrastan, además, con el oprobio de una época que parece ya imposibilitar por completo la efervescente esperanza que la vanguardia proyectaba en el arte como medio de transformación social e histórica. El poeta resultaría así un *inocente* capaz de sostener la fe en las posibilidades del lenguaje, aun en el tiempo de su extrema decadencia.

En efecto, tanto en Valente como en Paz, la subversión poética está aparejada con el sostenimiento de una suerte de fe en la palabra y en sus posibilidades, merced a su potencial semántico de transformar lo real abriendo nuevos cauces para su experiencia, afrontada, sin embargo, desde una lúcida percepción de la miseria del tiempo histórico y de la posición marginal del poeta. Paz escribía en 1974 en *Pasado en claro*:

*Hemos quebrantado a los nombres*

*Hemos dispersado a los nombres*

*Hemos deshonrado a los nombres.*

*Ando en busca del nombre desde entonces* (PC: 696)

El poeta español, en un poema de *El inocente* sobre los acontecimientos de 1968, ofrece una semblanza de la decadencia del lenguaje sometido a las contradicciones y el desgaste de la historia: «*Las palabras se pudren, son devueltas, / como pétreo excremento, / Sobre la noche de los humillados*» (EI: 308). La palabra poética no representa, para ambos autores, la ilustración o la apología de un punto de vista ideológico. Sus efectos transgresores provienen de su mera afirmación de posibilidad creadora, de su capacidad para romper las concepciones esclerosadas de la ideología o del vigente discurso histórico y remitir de nuevo a un espacio de originaria refundación de la realidad desde el cual ésta pueda alcanzar nuevas e impensadas formas. Por ello, en *La memoria y los signos*, libro en el cual se plantea igualmente con gran virulencia la condición del poeta en tiempo de miseria, concluye con el poema «No inútilmente» en cuyo cierre puede leerse:

*Pues más allá de nuestro sueño  
las palabras, que no nos pertenecen,  
se asocian como nubes  
que un día el viento precipita  
sobre la tierra  
para cambiar, no inútilmente, el mundo.* (MS: 219)

En la poesía de Paz, la relación entre palabra poética e historia se plantea en términos afines en el texto final de *¿Águila o sol?*, «Hacia el poema». «*Todo poema se cumple a expensas del poeta*» (AS: 234) escribe Paz y, asimismo, la poesía es concebida como un sueño activo que puede inesperadamente encarnar en el tiempo y transformar la historia:

*Cuando la historia duerme habla en sueños: en la frente del pueblo dormido el poema  
es una constelación de sangre. Cuando la Historia despierta, la imagen se hace acto,  
acontece el poema: la poesía entra en acción.* (AS: 235)

Tanto Paz como Valente aluden al carácter incontrolable de los sentidos activados por la palabra poética: imposible constreñirla en los límites de una determinada ideología y agotar las posibilidades de sus derivaciones hermenéuticas. El

poema «se cumple a expensas del poeta» o halla en la reactivación hermenéutica de sus posibilitantes contenidos las vías de impensados horizontes.

Destruir una concepción ontoteológica de la divinidad acarrea, en Paz y en Valente, la lucha de la palabra poética contra cualquier poder impositivo, en el que se aúna lo político y lo metafísico: la ortodoxia pertenece del mismo modo a lo religioso y a la ideología secular totalitaria como dos faces del mismo fenómeno paralizador y deletéreo. El autoritarismo político se comprende como otra forma del autoritarismo religioso convertido en dogma. La exaltación de heterodoxos como Sade o Miguel de Molinos opone la singularidad del creador o del místico al peso demoledor del estado y las autoridades religiosas. La palabra poética se convierte asimismo en testimonio abierto a las voces de las anónimas víctimas de la historia, como en el poema de Paz «Canción rusa», de *Ladera este* (LE: 442) en el que adopta la voz de los trabajadores forzados del stalinismo soviético. Valente realiza, por su parte, en los breves textos que componen *Presentación y memorial para un monumento*, un irónico desmontaje de las principales ideologías represoras de occidente. Destaca el poema dedicado a Anne de Chantraine, condenada por bruja a la hoguera por la Iglesia católica en 1625, antecedente, en cierto modo del poema dedicado a Molinos, «Una oscura noticia» (EI: 316) y de uno de los textos últimos de Valente, el también comentado poema sobre Giordano Bruno «Campo dei Fiori, 1600» (FL: 581).

La palabra poética libera remitiéndose al ámbito de su originación para ofrecerse como pura posibilidad. Niega los fundamentos ontoteológicos en la medida en que la necesidad de su manifestación es creada por su propio despliegue y no en tanto representación de un orden previo. Paz y Valente se acercan de manera distinta a esta suerte de espontaneidad de la palabra que parte de una previa apertura disponible inaugurada por la ascesis de la violencia poética.

En la poesía de Valente, la palabra poética es asimismo, como en la poesía de Paz, aquella forma que tiene el lenguaje de asistir a su propio nacimiento: al igual que en la obra de Paz, Valente convierte la representación de la génesis del texto poético en una meditación sobre sus posibilidades ónticas. Ambos coinciden asimismo en puntos esenciales del desarrollo de dicho proceso. Por una parte, en lo que podríamos denominar la feminización del acto creativo: si tanto en *¿Águila o sol?* como en *Semillas para un himno* o *La estación violenta*, la experiencia de génesis de la palabra aparece feminizada en tanto nacimiento obra de un principio asociado simbólicamente a la diosa que recrea o vuelve a *dar a luz* a la realidad, en la poesía de Valente se insiste

de modo parejo en la naturaleza femenina y receptora del acto creador. «Crear –escribe Valente en *Cinco fragmentos para Antoni Tàpies*– lleva el signo de la feminidad» (MM: 387).

Por otro lado, ambos conciben el vaciamiento previo, la creación de la nada, como una propedéutica del hecho creativo, que se define como espontánea aparición propiciada por la sola espera. En la poesía de Paz, es preciso, como en el texto ya citado de *¿Águila o sol?* transformarse en «espera y aguardar» («Trabajos del poeta», VI, AL: 171) como paso previo para sorprender el espontáneo y repentino afluir de las formas. Para Valente, el artista es aquel que se convierte en un perfecto receptor que ha creado en sí, por medio de su propio vaciamiento, previa y fundamentalmente, «el espacio de la creación», pues «la creación de la nada es el principio absoluto de toda creación» (MM: 387). Es lo que Valente denominó «escritura por espera» o «escritura por escucha», es decir, aquella forma de creación que trata de eliminar «el elemento de intencionalidad que toda escritura difícilmente deja de arrastrar» (PyM: 30), de manera afín, añadiríamos nosotros, a la escritura automática de los surrealistas, por cuanto ésta se planteaba a su vez como cese de la intervención de la conciencia en la actividad creativa. La obra en la que Valente reconoce haber llevado a su máximo grado esta tentativa es *Tres lecciones de tinieblas*, libro que trata de llegar a lo que el propio poeta define como el *Ursatz* o movimiento primario de la creación a través de una meditación acerca del poder creativo de la escritura que toma a la Cábala hebrea como referencia.

Ambos poetas aluden además a una originaria *palabra total* que subyace en el fondo del lenguaje como espacio fundacional. Es la «palabra inmensa y sin revés» del poema «Fábula» de Paz, «palabra como un sol» de cuya fragmentación original provienen «las palabras del lenguaje que hablamos» (SH:139). Valente expresó en muchos lugares de su obra la remisión de la experiencia del lenguaje a esta ausencia originaria de la palabra única, «Palabra que no puede morir» y sobre la cual se edifica la verdadera morada del hombre en el poema «El templo» (EI: 301) o lugar de la ausencia del nombre supremo en el poema correspondiente a la letra Yod de *Tres lecciones de tinieblas*. Esta letra simboliza, por su escueta representación gráfica como una pequeña vírgula casi en forma de punto (˘), la primera letra del tetragrama que representa el nombre impronunciable de Dios y es la raíz de todos los demás nombres en la Cábala hebrea<sup>878</sup>. El poema se convierte en umbral: «no pasaré o no entraré en el

---

<sup>878</sup> Cfr. Gershom Scholem, *Lenguajes y Cábala*, Madrid: Siruela, 2006, p. 56-57.



*nombre: exilio*» (TL: 401). Del nombre supremo se ofrece tan sólo la distancia o separación que su ausencia deja y que posibilita no obstante el propio originarse de las formas y la inminencia siempre renovada de su definitiva revelación.

De esta manera, si tanto Paz como Valente expresan la crisis propiamente moderna definida por la carencia o desaparición de una palabra originaria como totalidad subyacente a la fragmentación lingüística, cada uno lo hace de forma diversa. La experiencia del origen de la palabra los une tanto como los distancia, y expone a la vez la disparidad de sus concepciones poéticas de la crisis de lo divino. Para el Paz de «Fábula», la palabra-origen es una realidad mítica que el poema ya no busca desde su condición de fundamento ontoteológico, sino como armonización instantánea de la dicotomía fragmento-totalidad en el seno del instante poético: la imagen poética permite la reconciliación de las oposiciones en su propio despliegue, consciente de que dicha *reconciliación* es igualmente *disipación* sin fundamento o puesta en acto de la impermanencia inevitable que rige lo real como vivacidad / mortalidad. Para el Valente de «Yod» o «Noche primera», la palabra-origen es asimismo inalcanzable, tiene tan sólo la concreción de su señalada impresencia como *exilio* o *inminencia* de una proximidad que es definida por el carácter de umbral que el poema ostenta: espacio disponible a la definitiva aparición que va retardándose en una cadena de diversas originaciones.

En el caso de Paz, la totalidad ausente de la palabra «*inmensa y sin revés*» se convierte en instante encarnado y disipado en el latido rítmico del poema: conjunción súbita y precaria de fragmento y totalidad. En el caso de Valente, el nombre supremo convierte al poema en apertura a la inminencia de una reintegración que aún ha de manifestarse, en sucesivo entrelazamiento de orígenes que no tienen término fijo y que rompen asimismo la experiencia cerrada de la forma para remitirse a la previa y confusa experiencia de la formación.

Por ello, ambos poetas difieren en su manera de referir el acto del advenimiento de la palabra poética. En el caso de Paz, el llegar de las formas se produce a través de la imagen líquida del surtidor de luz o de música fluyente que va adquiriendo una solidez estable de presencia hecha nombre. En el poema «Ser natural», la sangre del principio femenino de la naturaleza, «*la señora de las hormigas rojas*», se hace «*árbol fuente*» gracias al cual «*todo es inacabable nacimiento*» (AS: 228). En el texto «Aparición», el poema se presenta como una «*fuelle deslumbrada por su propio manar*» (AS:226). La palabra poética asiste al sorpresivo despliegue de sí misma en tanto manantial de luz o

de música en los poemas de *Semillas para un himno*. El poema se convierte en el propio acto de su advenimiento condensándose temporalmente como posibilidad de continua originación del instante poético. Por ello leemos en el final de uno de los textos de *Semillas*:

*Nada se oye en la noche de musgo y arena  
Sólo el lento brotar de estas palabras  
A la orilla del agua a la orilla de un cuerpo  
Pausado manantial  
Oh transparente monumento  
Donde el instante brilla y se repite  
Y se abisma en sí mismo y nunca se consume. (SH: 153)*

Las formas adquieren una reconcentrada solidez en el nombre poético como *nombre habitado*, según comentamos a propósito del poema «Himno entre ruinas», es decir, nombre en que mundo y lenguaje se unen en el ámbito de necesidad que el organismo del poema expone y crea como realización de sí mismo: la conciencia deviene manantial verbal de realidad a través de las posibilidades ópticas de la palabra. El mediodía radiante de «Himno entre ruinas» es un espacio temporal de extrema nitidez, en la que cada imagen está caracterizada por la plenitud meridiana de los términos que la componen. La condición del nombre habitado se resuelve en nítida identidad, distinción, ajustado límite que perfila cada una de las rotundas presencias que relaciona en el seno de la imagen, aunque posteriormente la poesía de Paz, concretamente en plena absorción de la influencia oriental, identifique dicha nitidez de la presencia con la ligereza de la vacuidad que su carácter de nombre en ausencia definitiva de una gramática ontológica define como condición última de lo real: el poema es la escenificación de su propio disiparse.

Para Valente, sin embargo, el origen que la palabra poética explora no se centra en la solidez del *nombre habitado* como coincidencia resolutoria de oposiciones sino que busca más bien la retracción a lo latente. Es un descenso a un oscuro ámbito en el cual sólo es posible distinguir la pulsión formante que precede y desemboca en la presencia. No hay un manantial resuelto en formas acabadas que el poeta enumera sino un ámbito aún confuso que alberga sólo una dinámica genésica, un impulso emergente que halla expresión en los espasmos primordiales del latido y la respiración. En el

poema «He» se aproxima Valente a esta latencia inaugural que constituye su ámbito más propio de exploración del origen, a través de una serie de aliteraciones («*madre, matriz, materia*» TLT: 398) que ya comentamos en la segunda parte de este trabajo.

El principio generador, en tanto espíritu o hálito, es irrepresentable, invisible, («*bebí tu aliento con mi boca, no bebí lo visible*», TLT: 398), ámbito de ocultación que existe sólo como principio de la formación que no entra en la forma porque se define como latencia de lo posible. El lenguaje aflora rítmicamente, forma aliterativa que va construyendo la morada del sentido desde su más desnuda reiteración fónica, al tiempo que surge ya como tensión con lo que antecede de manera absoluta. En *Tres lecciones de tinieblas* la palabra poética se concierta con este principio de reconcentrada latencia que recoge en sí misma el ciclo entero de las formas en la medida en que es siempre originación. «Fuerza» que desde el origen, escribe Valente, «*volvía una y otra vez en busca de su nombre: mas no tenía nombre: respuesta a la que nadie interrogaba*» (TLT: 398). No hay nombre original, sino indescifrable latencia que alberga en su despliegue las formas emergentes y su consunción última, regreso a esa materia preformal que el poema intenta referir de continuo. Frente al mítico escenario genésico que Paz despliega en los poemas de *Semillas para un himno* o *Piedra de sol*, signado por la plenitud de la pareja humana en mitad de un mundo de formas claras, hallamos en Valente el espacio vacío del páramo desierto en el cual se aguarda, en el poema «Figuras», la llegada del primer hombre identificado con el canto que impone un límite a las formas confusas de ese primer amanecer<sup>879</sup>.

En la poesía de Paz, el origen es comprendido por las estribaciones temporales que el instante de plenitud y armonización de opuestos crea en el despliegue del propio poema: es así continua originación de la experiencia culminante que quiebra la línea del tiempo histórico y crea un anudamiento rítmico-temporal concentrado en el advenir-disiparse del lenguaje poético. En Valente, el origen es proyección hacia la latencia, retracción que crea un espacio de completa disponibilidad a lo que ha de aparecer; la quiebra del tiempo histórico se produce de otra forma, como apertura de éste a la inminencia de lo venidero, bajo la efigie de lo infinitamente potencial.

Trataremos de penetrar con mayor detalle en estas divergencias contraponiendo el poema de Paz «Viento entero» con el texto «Sobre el tiempo presente» del poeta

---

<sup>879</sup> Bien es cierto que algunos poemas de Paz también penetran en el ámbito del desierto. *Blanco* parte, por ejemplo, como hemos visto, de la sequedad del páramo, mas para derivar hacia la manifestación de lluvia y fertilidad que la germinación de la palabra trae consigo (Cfr., B: 509).

español. El poema de Paz inaugura el poemario *Hacia el comienzo*, libro escrito la India entre 1964 y 1968 y por tanto, junto con *Ladera este*, *Blanco* y *El mono gramático* de más inmediata y explícita irradiación oriental. El texto de Valente abre la tercera sección de *El inocente*, escrito entre 1967 y 1970 y situado, pues, igualmente, en la segunda mitad de la década de los sesenta.

Ambos textos son una meditación acerca de la experiencia temporal determinada por el presente y, a partir de ella, sobre la relación entre el tiempo de la creación poética y las reminiscencias de la memoria histórica. ¿Qué vínculo ostenta la génesis de la palabra poética con la reminiscencia del hecho histórico y su continuidad en el ámbito del presente? Y derivada de esta cuestión, ¿cómo se define el presente en tanto presencia inmediata de lo real en la experiencia poética de cada autor?

En el poema de Paz, la reiteración de la frase «*el presente es perpetuo*» a manera de motivo central es uno de los elementos que cohesionan la prolongada dispersión estructural de versículos que constituye «Viento entero»: el poema, como otros textos de *Ladera este* o *Hacia el comienzo*, se presenta a manera de diseminación espaciada de sus unidades versales que, carente de signos de puntuación, por medio de continuas rupturas y encabalgamientos, incorpora el vacío en el curso de su propia representación gráfica. Un trasfondo biográfico sustenta su desarrollo: los encuentros y vivencias con la mujer que se convertiría en la esposa del poeta, Marie Jose Paz, en geografías tan dispares como París, la India, Pakistán y Afganistán. El descubrimiento de oriente está vinculado en el poema a la revelación de la experiencia erótica: el presente es el tiempo en que tiene lugar el descubrimiento de la geografía espiritual y física de un país, la India, y a la vez, del cuerpo de la amante, ambas realidades unidas en el entrelazarse de imágenes a que da lugar el poema. Pero el tiempo que constituye «Viento entero» no es exactamente el *ahora* que instiga la actualidad de la escritura quedando cristalizado en la propia experiencia poética, sino una serie de instantes que habitan una suerte de distensión temporal, de perpetuidad actualizable que la palabra poética convierte en presencia. Entre ellos, una sucesión de espacios y acontecimientos en la cual se desperdigan, como en *Piedra de sol*, referencias concretas a episodios muy determinados de la historia que el propio poeta aclaró en nota. La fecha o la cita intertextual entran en el poema como una suerte de marca del tiempo histórico que la amplitud del tiempo presente iguala con la emergencia continua y rítmica de la plenitud de la experiencia erótica y con la contemplación arrobada del espacio solar y seco de la India. Las referencias históricas se acumulan sin concierto en una suerte de confusa estratificación

carente de sentido:

*(...) En Santo Domingo mueren nuestros hermanos  
Si hubiera parque no estarían ustedes aquí  
Nosotros nos roemos los codos  
En los jardines de su alcázar de estío  
Tipú Sultán plantó el árbol de los jacobinos (...) (HC:468)*

El poeta aclara que la referencia a Santo Domingo es la cita directa de un verso del Rubén Darío de *Cantos de vida y esperanza*, que alberga una alusión a la intervención de la armada norteamericana en la República Dominicana. La mención al jardín remite a una frase atribuida en la historia de México al general Anaya al entregar una plaza al invasor norteamericano, y la de Tipú Sultán a ciertas torturas que el famoso potentado de Misore infligió a unos ingleses (Notas HC: 1416). Aun esclareciendo cada una de las referencias, e incluso intentado trazar relaciones entre los diversos acontecimientos (conflictos entre diversos países colonizados y el imperio colonizador), el resultado general es caótico: acumulación confusa de pasiones humanas que bajo diversas efigies o ideologías repiten la misma monótona melodía de horror. Frente o contra dicho caos, se evoca también el encuentro crucial con la mujer, regreso a un instante vivido como originación o comienzo:

*Un haz de chispas  
una muchacha real  
entre las casas y las gentes espectrales  
Presencia chorro de evidencias  
yo vi a través de mis actos irreales  
la tomé de la mano  
juntos atravesamos  
los cuatro espacios los tres tiempos  
pueblos errantes de reflejos  
y volvimos al día del comienzo (HC: 468)*

La evocación de este episodio concreto contrastado con los diversos acontecimientos históricos que se evocan nos devuelve a ese presente perpetuo que es experimentado como sucesión de instantes que sobrevienen con ecuánime serenidad y

en el que tienen cabida distintas rememoraciones que la voz poética actualiza en el fluir diseminado del poema. Actos insignificantes y ominosos vislumbrados un instante («*en la barcaza el batelero estrangulaba pollos*», HC: 470), retazos de plenitud erótica («*la espuma de nuestros cuerpos abandonados*», HC: 470), cuyo solo sentido está compuesto por su presencia instantánea, van sucediéndose en el espacio poético. No hay línea temporal o dirección teleológica que ordene el discurrir de los eventos, cada instante queda igualado en tanto *presente perpetuo* que revela en sí mismo la vivacidad siempre reiniciada, siempre comenzando de lo real. Cada instante puede igualmente aparecer cargado de sentido o de insignificancia, dar la vida o arrebatarla: «*un latido idéntico / muerte y nacimiento*» (HC: 472). Ajeno a cualquier índole de estructura teleológica, el tiempo en Paz carece de todo sentido que no sea el estrictamente creado por su realización poética: todo instante puede devenir *kairós*, definirse como espacio de revelación en que se cifra el sentido pleno de lo que el poeta mexicano denomina *vivacidad*. En el tiempo no existe otro momento de redención que aquel que se sitúa como suspensión de la dialéctica que rige los conflictos históricos en la cristalización de un instante que es experimentado como perpetuo comienzo y armonización de las fuerzas opuestas que actúan en la realidad. El mito es el referente simbólico al que la voz poética recurre. Como proyección mítica de la pareja humana aparece la pareja primordial: «*En el pico del mundo se acarician / Shiva y Parvati*» (HC: 472). En el cuerpo de la mujer tiene lugar la reconciliación de elementos aparentemente contrarios: «*Si el fuego es agua eres una gota diáfana*» (HC:469). Y del cuerpo femenino se pasa al tiempo cósmico, feminizado, de la propia tierra:

*Espacio espacios animados*

*Anima mundi*

*Materia maternal*

*Perpetua desterrada de sí misma*

*Y caída perpetua en su entraña vacía*

*Anima mundi*

*Madre de las razas errantes*

*De los soles y los hombres* (HC: 471)

La ruptura originada en el tiempo histórico por el instante poético enlaza, pues, con el tiempo mítico y cósmico, permite acceder a una suerte de anudamiento o

cristalización en la cual lo que resulta fijado por la experiencia poética es el propio devenir entendido como punto de resolución del dualismo metafísico, espacio de plena coincidencia entre apariencia y verdad, aunque tal evento resolutorio sea tan sólo un latido instantáneo que no puede consolidarse más allá del propio aparecer-desaparecer de su lectura.

Del lado del poeta español encontramos «Sobre el tiempo presente», acaso uno de los más relevantes poemas del libro *El inocente*. Este texto no está escrito desde la plenitud resolutoria que el instante poético establece en toda la extensión de la actualidad temporal, sino que se rige por muy distintas prioridades. De lo presente, la voz poética se retrae hacia el dominio negativo de lo irremisiblemente pasado o lo perpetuamente no sido. No sólo señala a lo que ha advenido a su realización histórica, sino también al espacio de lo que tan sólo es pura posibilidad. No existe en el texto apoyatura anecdótica que sustente su despliegue estructural, sino la sola reiteración anafórica que lo dota de una sonoridad de letanía, estableciendo formalmente en su carácter rítmico la misma insistencia por emerger a la forma poética de los ámbitos temporales que el presente concentra y oculta en su propia extensión puntual. No existen referencias históricas específicas, nombres o fechas que marquen una directa filiación a un contexto determinado.

El presente no se constituye, como en «Viento entero», en el instante de una reconciliación de los opuestos, sino en un tiempo conflictivo y oscuro en el que no existe ninguna clase de unión o plenitud, erótica o de otra índole: es un tiempo de carencia, el «tiempo de miseria» hölderliniano. Escribir desde el presente es hacerlo «desde un naufragio» (EI: 298), es decir, desde el simbólico hundimiento de una plenitud perdida: «sobre las ruinas humeantes de lo que perdimos» (EI: 299). El presente no impone su perpetuidad sin significado, sino que acarrea irremisiblemente un aluvión de vivencias retenidas en su seno que reclaman insistentes su entrada en la significación, un vínculo de memoria capaz de crear un sentido, una precaria hermenéutica que las constituya definitivamente como presencia en el espacio de una significación posible, no impositiva, que atienda por ello a lo reprimido por la verdad histórica, «desde la historia / no desde su verdad acribillada» (EI: 300), e incluso a la pura posibilidad que desde el seno de su pasado incumplido reclama asimismo su espacio. No hay guía o sentido que unifique la experiencia del tiempo y por eso el presente ha de convertirse en eslabón que retome en la reserva reprimida de lo pasado o no sido el impulso reviviscente de un ámbito futuro que prepara desde lo pretérito su

definitiva y siempre sostenida manifestación redentora:

*Con lenguaje secreto escribo,  
pues quién podría darnos ya la clave  
de cuanto hemos de decir.*

*Escribo sobre el hálito de un dios que aún no ha tomado forma,  
sobre una revelación no hecha,  
sobre el ciego legado  
que de generación en generación llevará nuestro nombre. (EI: 299)*

El presente ve cuestionada su sólida perpetuidad por lo que, aún no erigido en presencia, pervive no formado, no historizable todavía, en tanto reserva de un contenido pretérito que es función de cada presente proyectar hacia su cumplimiento. Cabría acercarse a la comprensión del presente poético que el poema de *El inocente* plantea desde esta reflexión de las «Tesis de la filosofía de la historia» de Walter Benjamin: «El pasado lleva consigo un índice temporal mediante el cual queda remitido a la redención. Existe una cita secreta entre las generaciones que fueron y la nuestra. Y como cada generación que vivió antes que nosotros, nos ha sido dada una flaca fuerza mesiánica sobre la que el pasado exige sus derechos»<sup>880</sup>. Lo presente, pues, acaece cargado de esa «flaca fuerza mesiánica» que ha de proyectar hacia la incertidumbre abierta del futuro su contenido de irreductible testimonio, de remanencia indómita que proviene de todo lo aún no cumplido, lo no formado, lo que no ha cobrado faz y latido de vida. Se trata, así, de un «ciego legado»: es el *material memoria* de la palabra, que no coincide tampoco enteramente con lo *pretérito* sino con lo *preterido*, lo que pervive como gravitación de una esperanza que supera desde la hondura de la historia al tiempo presente y lo hace proyección del ámbito del «dios que aún no ha tomado forma». El presente es un espacio abierto, un umbral al que llega una larga estirpe de sufrimientos históricos («el clamor del hambre y del trasmundo», «el genocidio», «los niños infinitamente muertos», EI: 299), muestras genéricas del «condenatorio borde de la especie», que busca no obstante, en su apertura, el libre espacio para que acceda a la presencia aquello que se sostiene tan sólo como «imposibilidad»:

---

<sup>880</sup> Walter Benjamín, «Tesis de la filosofía de la historia», *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1973, p. 178.



*Escribo desde la noche (...)*  
*desde la imposibilidad de adivinar aún la conjurada luz,*  
*de presentir la tierra, el término,*  
*la certidumbre al fin de lo esperado.* (EI: 299)

La indigencia y el desahucio desde el cual se escribe hallan en el espacio simbólico de la noche su más exacta encarnadura: nada ni nadie aparecen aún, mas el poema se sostiene como espera de lo que ha de llegar, de lo que resulta al cabo totalmente desconocido. El tiempo presente se convierte en pre-experiencia de la muerte («*Escribo desde el patíbulo*», EI: 300), cesación y pérdida de todo lo poseído. Es un desierto y una espera, una apertura a lo imposible sostenida por una «*fe sombría*» (EI: 300) que reclama tan sólo su carácter de umbral, pues lo ominoso del pasado exige de alguna manera un horizonte de salvación. Así pues, se escribe:

*desde el desierto,*  
*pues de allí ha de nacer un clamor nuevo,*  
*desde la muchedumbre que padece*  
*hambre y persecución y encontrará su reino*  
*porque nadie podría arrebatárselo.* (EI: 300)

El poema entabla con el *Antiguo* y el *Nuevo Testamento* determinadas conexiones más o menos explícitas: la mención de «*el tejo y la úlcera de Job, el voluntario*» (EI: 298), referencia a los estragos padecidos por el propio tiempo histórico y, sobre todo, el uso del tiempo futuro como apertura de un espacio de cumplimiento promisorio que nos remite a las Bienaventuranzas del *Evangelio de Mateo* o, en última instancia, a un profetismo de raíz hebrea y judeocristiana que ha aflorado de nuevo, bajo efigie marxista, en la filosofía de la historia de Benjamin<sup>881</sup>. Escribir sobre el presente desde la memoria de lo pasado o *no sido* conduce por lo mismo hacia el futuro: «*Escribo, hermano mío, de un tiempo venidero, / sobre cuanto estamos a punto de no ser*» (EI: 300). El presente es así lo que, desde el incumplimiento de lo que no va a ser

---

<sup>881</sup> Cfr. nuestro Contexto logológico. Cfr. Mateo 5, 12, *Sagrada Biblia*, ed. cit., p. 1232-1233: «Alegraos y regocijaos porque grande será en los cielos vuestra recompensa, pues así persiguieron a los profetas que hubo antes de vosotros». Sin embargo, en su interpretación de las Bienaventuranzas, el cumplimiento de la salvación en Valente se incardina en la potencialidad de una aún no advenida posibilidad realizable en la historia, no en ningún desconocido trasmundo metafísico.

*ahora*, mantiene sin embargo la promesa o fe de su manifestación en una espera despojada, sin embargo, de esperanza, proyectada de este modo a un afirmativo horizonte de imposibilidad.

Frente al presente perpetuo de Paz, el tiempo venidero de Valente; frente al instante de equilibrada plenitud que realiza su perpetuo disiparse, el tiempo de miseria valentiano, reflejado en la noche o el desierto como ámbitos de la carencia y la entrega a lo que no ha sido aún pero reclama el vacío que sepa acogerlo. Si el tiempo en la poesía de Paz no tiene sentido, en la poesía de Valente proyecta el sentido en una espera incierta que busca en el tiempo venidero la redención de lo interrumpido, lo frustrado, lo arrasado por el dolor y la injusticia de la historia. Para el poeta mexicano, el presente perpetuo de la vivacidad que halla su máxima ilustración en la unión erótica es el único espacio de redención humana; para el poeta español, el presente es ante todo un umbral abierto a lo que aún no tiene presencia.

Dos formas diversas de entender el tiempo poético que, en la poesía de Paz y de Valente, se derivan, asimismo, de dos formas diferentes de entender la crisis de la divinidad. En la poesía de Paz, la crisis del dios-fundamento conduce a una experiencia de lo divino definida como estado reconciliador activado por el instante poético como unión armónica de extremos metafísicos. El axis poético-temporal coincide con el despliegue del propio poema como reactualización de esa plenitud instantánea. En la poesía de Valente, la crisis de la divinidad lleva al *dios de la diferencia* que, proyectado como otredad absoluta en el espacio de lo imposible, se perfila únicamente como apertura señaladora de su propio vacío, espacio inminencial que la palabra ha abierto en sí misma como negación de todo sentido.

A la experiencia de lo divino como *transparencia armonizadora* en la poesía de Paz le corresponde una concepción del tiempo basada en el equilibrio ente la manifestación del *instante poético* y su disipación hacia una *transparencia* que es reconciliación con la vacuidad de lo real. A la divinidad como *diferencia* en la poesía de Valente, le corresponde una noción del tiempo definida por la *inminencia* y la apertura a lo aún no realizado o a lo que «*aún no ha tomado forma*».

Esta diferencia central que relaciona la concepción del tiempo poético con una nueva experiencia de lo divino, ajena a las estructuras del ídolo ontoteológico, se proyecta de manera análoga en otras manifestaciones características de sus obras, como por ejemplo su distinta reinterpretación creadora de la influencia quevediana. Como ya hemos expuesto a lo largo de este trabajo, ambos poetas encuentran en Quevedo un

enclave poético crucial de la tradición hispánica que adquiere prolongada presencia en sus itinerarios respectivos.

Mostramos en su momento la importancia de Quevedo para Octavio Paz como poeta clave en el estudio de la conciencia reflexiva. La poesía del autor de *Los sueños* se debate, para Paz, entre la afirmación heterodoxa de las apariencias («*el mundo me ha hechizado*») y la fidelidad a un principio divino trascendente que es único amaparo fundamentador de lo real. Este debate atraviesa su poesía metafísica y lo convierte en un predecesor de Baudelaire<sup>882</sup>.

Tanto la poesía de Paz como la de Valente habitan una modernidad en la cual dicho fundamento trascendente ha dejado de actuar como tal. Sobrevive tan sólo la experiencia de un vacío. Quevedo es un transgresor que se debate entre la conciencia de pecado y el arrepentimiento. En el *Heráclito cristiano* expone los pormenores de esta lucha interior y las tensiones de un diálogo con un Dios incuestionable ante el cual sólo tiembla el propio ser endeble y disminuido de las apariencias. La realidad se resuelve en una vacía sucesión de instantes que *nada* significan: «*Cualquier instante de la vida humana / es nueva ejecución con que me advierte / cuán frágil es, cuán misera, cuan vana*»<sup>883</sup>. Por ello, en el cierre de dicha obra de Quevedo, salmo XXVIII, se produce la reconciliación y la entrega total a ese Dios trascendente, única referencia aseguradora y cierta más allá de los estragos del tiempo y sus engaños: «*Y así, mi Dios, a Ti vuelvo, confuso / cierto que has de librarme de estos daños: / pues conozco mi culpa y no la excuso*»<sup>884</sup>. No existe nada semejante para los poetas de una modernidad que ha despojado al ámbito divino de su carácter fundamentador de certidumbre ideológica. La experiencia de la divinidad en la obra de Paz y en la de Valente tienen en común una absoluta carencia de asideros metafísicos: su experiencia de lo trascendente se produce desde la subversión de los dualismos propios de la tradición metafísico-religiosa central en occidente, representada por el neoplatonismo y sus derivaciones teológicas cristianas, y por tanto, alejado del debate entre pecado y arrepentimiento, apariencia y fundamento propios de la poesía quevediana.

Quevedo, no obstante, se halla en los orígenes de dicha modernidad, en la medida en que el orden del conflicto que caracteriza el *Heráclito cristiano* aparece llevado a los términos de un más extremo cuestionamiento en el soneto «Amor

---

<sup>882</sup> Cfr. segunda parte de este trabajo, 2.1. La crisis de la divinidad en la poesía de Octavio Paz, 2.1.2. Búsqueda de un Dios ausente.

<sup>883</sup> Salmo XIX, *Heráclito cristiano*, *Poesía original completa*, ed. cit., p. 30.

<sup>884</sup> *Ibid.*, p. 36.

constante más allá de la muerte», punto esencial de reflexión poética tanto para el poeta español como para el mexicano. Este poema establece una dialéctica que introduce la distinción platónico-cristiana entre alma y cuerpo para concluir en la resistencia a reintegrarse del alma tras la muerte en su ámbito propio de totalidad trascendente. Pese a la consumación de la muerte, el amor *sobrevive* confundido con la materia ya informe del cuerpo, como «*polvo enamorado*»<sup>885</sup> que afirma la imposible pervivencia inseparable de los dos principios antitéticos.

Paz y Valente comparten la misma experiencia de indeslindable vínculo entre el principio material y el espiritual. Ambos concibieron que la experiencia poética es incapaz de distinguir entre materia y espíritu, cimentada en la condición más propia de la palabra: principio material, engendrador de sentidos que constituyen la conciencia y la posibilidad del espíritu. Por ello, no sólo Quevedo sino Juan de la Cruz, como dejamos señalado, fueron autores claves en este sentido: aun de manera muy diversa, los dos se rebelaron contra el neoplatonismo imperante, lo que en el caso del carmelita condujo también a una poesía donde erótica y mística se anudan indiscernibles en un mismo cauce expresivo.

En *Homenajes y profanaciones*, Paz establece un diálogo con el citado poema de Quevedo que quiso constituirse formalmente en una suerte de «soneto amplificado» (Notas a HP: 1402), en el cual a la dialéctica neoplatónica del poeta español le responde con su propia concepción poética de la *vivacidad*, ajena a toda índole de dualismo metafísico. La memoria se resiste a morir, «*nada contra la nada*» (HP: 352), pero sin afirmar su imposible proyección como «*polvo enamorado*». Ni la inmortalidad trascendente, ni la mortalidad definitiva, ni la remanencia en la materia informe de lo que fue: la experiencia poética se restringe a las demarcaciones de su condición de precario instante sin fundamento, de conjunción y disolución de los cuerpos en el pasajero deleite de la experiencia amorosa. El poema es emergencia y disipación, realización verbal de esa vivacidad sin metafísica que ha renunciado a no afirmar más que su sola presencia y su ineluctable disipación como medio de reconciliarse con la doble faz de vida-muerte que rige el ámbito del tiempo. El poema de Paz contrapone, así, al trágico destino de la muerte («*Cerrar los ojos en el día blanco / el día nunca visto, cualquier día*», HP: 354), la exaltación de un «*Dios instantáneo*» que los cuerpos de los amantes forman en la unión erótica situados «*entre la vida inmortal de la vida / y*

---

<sup>885</sup> *Ibid.*, p. 480.

*la muerte inmortal de la historia*»<sup>886</sup>.

De forma análoga, Paz regresa al final de su obra, como ya expusimos, a su diálogo con Quevedo en uno de sus últimos poemas, «Respuesta y reconciliación», para contraponer la ligereza de la vacuidad asumida y resplandeciente del instante poético a la nada de la muerte. Toda proyección del deseo más allá del «*saber de presencia*» (HP: 355) queda neutralizada por el *axis* equilibrador de la experiencia poética. La conciencia trágica en la poesía de Paz, fruto de ese saberse sostenido precariamente sobre el abismo que el poeta mexicano admiraba como uno de los frutos más valiosos del ser griego, está equilibrada, no obstante, por el protagonismo de la instantánea vivacidad que acepta la carencia de fundamentos de la realidad y evita el desgarramiento irresoluble a que el género trágico conduce.

En la poesía de Valente, por el contrario, la conciencia trágica pervive de algún modo hasta el tramo final de su poesía. La transgresión quevediana se convierte también en una suerte de punto de partida en su propia neutralización poética de la dualidad cuerpo-espíritu en el primer poema de su primer libro, «Serán ceniza...». Ya comentamos cómo este texto inaugura, junto con «Noche primera», una suerte de escena originaria en la obra de Valente en la que se introducen elementos que van a aparecer insistentemente en su desarrollo ulterior: el corazón, el desierto, la luz lejana, y la ceniza que es erguida en un acto de proclamación hacia la altura celeste, pues toda realidad material constituye al cabo parte de esa ceniza esencial que marca su carácter finito.

El vínculo con el soneto de Quevedo se produce, pues, a través de la exploración del símbolo de la ceniza. La poesía de Valente acaba desgarrándose entre la experiencia liberadora de la incondicionalidad de la nada, posibilidad infinita, y el canto elegíaco a la destrucción de las formas en su regreso a la informalidad de la materia. La nada, alcanzada a través de una identificación absoluta con el enigma de la materia, es una liberación; sin embargo, el poeta se esfuerza aún por aislar figuras de lo que fue en ese espacio de lo perpetuamente posible. La ceniza es por ello al mismo tiempo una esperanza y una pérdida, una entrega liberadora a la otredad absoluta y una lamentación por lo irremisiblemente perdido.

Por ello, la ceniza valentiana, fiel a lo que el poeta llamaba, junto con Edmond Jabès, «la memoria del fuego», es capaz de tornar de nuevo a su estado ígneo, tal en el

---

<sup>886</sup> Cfr. segunda parte de este trabajo, 2.1. La crisis de la divinidad en la poesía de Octavio Paz, 2.1.4.2. *Cointidentia Oppositorum*.

poema «El fuego» de *Fragmentos*, de evidentes resonancias quevedianas:

*(...) Arde lo que ha ardido*

*No se consume la encendida llama  
porque nadar aún sabe el agua fría.*

*Palpita el cielo.*

*Y lentamente  
entro en el seno inmenso  
de ti, la nada.*

*Cuerpo sólo  
Solar. (FLF: 578)*

La ceniza se reaviva para transformarse en luz en el espacio de una totalidad luminosa que va a absorberla definitivamente. Es una memoria anónima e informe que la palabra poética puede activar indefinidamente. La memoria de la ceniza no se limita, por otro lado, a su proclamación sino que conduce al ámbito transfigurador de una otredad absoluta, la nada, que no admite ningún atributo, ninguna identidad metafísica.

Esta concepción transfiguradora del encuentro con la trascendencia liberada de sus determinaciones ontoteológicas no tiene lugar en la poesía de Paz. El poeta mexicano concibe la experiencia de vacuidad, esa «*plenitud vacía*» (PC: 695) en la que se ha convertido lo divino, en la encarnación instantánea que el poema realiza en su propio devenir como muestra de la vivacidad misma de la vida: la palabra poética nos muestra, en el espacio de su disolución, el carácter indecible de la propia realidad experimentada fuera de los cauces del dualismo metafísico. Valente, sin embargo, no define su experiencia de lo apofático recurriendo a la vivacidad del instante poético ni a sus *dioses instantáneos*: la otredad se trasmite en su poesía mediante la afirmación del enigma de lo imposible que, como el encendimiento de las cenizas ya consumidas, rompen el ámbito de la sola inmanencia. No hay en la poesía de Paz rastro de la poderosa inclinación elegíaca que ostenta la obra del poeta español: si para Valente es posible alcanzar una experiencia de lo totalmente otro en el espacio incomprensible, indeterminable, de «lo no manifiesto» (PI: 842), su asunción absoluta se desplaza a un umbral tras el cual nada es sino pura inminencia de lo irrepresentable.

Paz limita la subversión quevediana al seno del instante poético, a su

manifestación-disipación, sin proyectarlo a un futuro de imposible supervivencia en el ámbito de lo material: el lenguaje es materia que se disipa y da lugar tan sólo a una eternidad momentánea, que se desvanece. Valente proyecta la subversión del polvo enamorado a un ámbito que Quevedo no explora en su soneto: la nada como irrepresentable posibilidad, principio de toda representación. El *eros* sobrevive sin forma como posibilidad perpetua, al igual que la ceniza de lo que se consumió puede de nuevo reencenderse y arder en el cuerpo simbólico-material del poema.

Estas formas distintas de adoptar la influencia quevediana gravitan igualmente en la concepción del erotismo que recorre la obra de ambos poetas. La subversión de la tradicional dualidad platónico-cristiana entre cuerpo y espíritu constituye uno de sus rasgos compartidos. Paz analizó pormenorizadamente las relaciones entre el signo cuerpo y el no-cuerpo dentro de una comprensión antropológica deudora del estructuralismo de Lévi-Strauss en su libro *Conjunciones y disyunciones*. A partir de los análisis del tantrismo que en él se incluyen podemos comprender mejor la fascinación que suscita en la poesía del mexicano la representación de la vacuidad bajo la forma de una mujer en el símbolo propio del concepto budista de la *prajnaparamita* o «sabiduría de la otra orilla»: la realidad fenoménica del cuerpo femenino muestra, en la afirmación antiascética de su cuerpo, el estado de máxima trascendencia. Valente indagó por su parte en las relaciones entre mística y erotismo en su lectura del *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz y profundizó en el misterio de la divinidad encarnada recurriendo a las fuentes orientales de la patrística cristiana.

Tales referencias, cuyos ecos en los textos de nuestros autores hemos estudiado a lo largo de este trabajo, descubren cómo el erotismo se concibe como un impulso de unión con una otredad, de con-fusión con el otro que abre la expectativa de una totalidad reconciliada y plena. El éxtasis erótico que lleva al encuentro con el cuerpo de la mujer adquiere formas de expresión análogas. En ambos poetas el sexo de la mujer como principio originante de vida aparece referido al misterio de la noche y dotado de un poder de iluminación claramente vinculado al placer sexual. En «Mandorla», de Valente, el acercamiento a la secreta sombra de la mujer representa la consumación de una experiencia por la cual la claridad irrumpe en el indescifrable ámbito nocturno:

*Me entraste al fondo de tu noche ebrio  
de claridad.*

*Mandorla. (M: 409)*

La revelación de la *vesica piscis* o mandorla mística es el término último en el que desemboca la relación erótica: espacio de irrepresentable vacío donde «la separación entre materia y espíritu no existe o ha dejado de existir» (PyM: 33), lugar donde lo visible es llevado a una ilimitación que lo rebasa. En uno de los fragmentos que componen el poema «Maithuna» de *Hacia el comienzo*, Paz se adentra en la recomposición de la cópula tántrica, integración de principios donde el erotismo ritualizado se convierte en medio para llevar a cabo una experiencia de realización del estado de la vacuidad. La entrada en el sexo femenino aparece como un *desnacer* que ha de alcanzar asimismo el desencadenamiento de «*blancor*» fruto del éxtasis:

*Abro*

*los labios de tu noche*

*húmedas oquedades*

*ecos*

*desnacimientos:*

*blancor*

*súbito de agua*

*desencadenada. (HC: 480)*

Estas conexiones, basadas en la plasmación de la unión erótica como una experiencia de iluminación, remiten a una afín equiparación de palabra y materia, de poema y cuerpo, que marca de forma análoga la poesía de Paz y la de Valente, aun expresándose de forma diversa. En ambos poetas, dicha correspondencia conduce a una restitución, un equilibrio integrador. Para Valente, el impulso erótico de los amantes compone «*dos movimientos*» que «*engendran la veloz quietud del centro*» (M: 411). Para Paz, la unión erótica es un «*manantial*», un acontecimiento que tiene siempre lugar en «*el centro del mundo*» (PS: 275), una experiencia que acaece «*entre la fijeza y el vértigo*» en la que la mujer es concebida en el poema «Cima y gravedad» como «*balanza diáfana*» (HC: 484).

Para ambos autores la experiencia erótica es una revelación en la que trascendencia y presencia se copertenecen en estricta identidad. Paz insiste en su condición de *equilibrio* de principios: la unión erótica es un estado de recomposición



que se proyecta, desde la pareja humana, a la totalidad de lo real. Es así concebida como instantáneo acceso a una nueva experiencia del *Anima Mundi*, en la que por analogía, la naturaleza profunda de la realidad participa de la reintegración de los amantes. Valente la concibe como una experiencia de *retracción*: a partir de la unión erótica es posible retornar al principio irrepresentable de la vida y habitar en la duración oscura y no limitada de un origen sostenido.

La experiencia erótica expone con especial radicalidad una de las identificaciones esenciales que rigen tanto la poética de Paz como la de Valente: la identificación entre palabra y materia. Ambos autores recurren en distintos momentos al universo simbólico de la Alquimia y su *prima materia* para abordarla. La materia lingüística es centro en el cual estallan las paradojas: en tanto voz y cuerpo material aparece henchida de presencia; en tanto *aerofanía* o *nada* constituye el punto de acceso a una incondicionalidad e indeterminación que escapa siempre a ser representada. La relevancia de la paradójica identidad entre palabra-materia estaría remitiéndonos a una comprensión del lenguaje eminentemente fenomenológica, corporeizada en la medida en que, huyendo de todo tipo de abstraccionismos simplificadores, tiene en cuenta su radical circunstancia espacio-temporal y se presenta como materialización de la misma. La palabra poética representa así la lucha contra la tendencia a la abstracción propia del *logos* reducido a *ratio* característico de la cultura occidental. Recordemos, a este respecto, que Paz consideraba a su poema *Blanco* un «cuerpo verbal», o Valente definía a la palabra poética como «*materia de la encarnación*» (M: 424). La condición corporeizada del lenguaje sería, pues, aquella que presentara el lenguaje mismo como un *cuerpo*, y el poema como el proceso de su *encarnación*, abierto así a las inevitables circunstancias espacio-temporales que lo acompañan desde su génesis en tanto condiciones preenunciativas.

Ello nos remite a las consideraciones que desde una lingüística fenomenológica ha realizado Domínguez Rey: el lenguaje es un «material sonoro (*phoné semantiké*)» que se constituye como «*materia signata*» merced a la inscripción de un ámbito espacio-temporal determinado<sup>887</sup>. Reducir el lenguaje a su materialidad es concebirlo como un «efecto del cuerpo», en tanto «materialidad animada del sonido»<sup>888</sup>. Dicha reducción no constituye, como hemos visto, un *reduccionismo*, sino un dominio que la modernidad poética explora de forma privilegiada. De una parte, hemos de tener en

---

<sup>887</sup> Domínguez Rey, *El drama del lenguaje*, ed. cit., p. 72 y 106.

<sup>888</sup> *Ibid.*, p. 65.

cuenta, desde una perspectiva fenomenológica, que «el cuerpo, en cuanto unidad objetiva espacio-temporal, ya es lenguaje», mientras que el lenguaje proyecta «un *desde* ya situado, corporizado como parte del universo»<sup>889</sup>. Así pues, el poema sería un enclave de materia sonora, un *cuerpo signado* que acarrea consigo, cada vez, su espacio-tiempo renovable en la medida en que puede ser recreado en sucesivas actualizaciones.

Esta concepción fenomenológica, exigida por la identidad materia-palabra, actúa en múltiples niveles de la obra poética de nuestros autores centrales. Adjudica a la palabra un valor previo a toda representación, en tanto «taxia o estímulo singular del hombre en el mundo»<sup>890</sup>. Esto se hace patente, por ejemplo, en el vínculo que une el fenómeno de la aliteración con la experiencia de la corporalidad material del lenguaje. Recordemos la relación aliterativa que Valente crea entre *vulva*, *verbo* y *vértigo* en su poema «Gaal», así como el vínculo entre *madre*, *matriz* y *materia* de «He» en *Tres lecciones de tinieblas*. Volviendo a «Salamandra» de Paz, la materialización de la palabra da lugar asimismo a vínculos aliterativos creados por el sentido que el poema va descubriendo (*salamadra-salamadre-aguamadre, pasión-paciencia*).

La palabra, salvada del abstraccionismo, se define esencialmente, tanto para Paz como para Valente, como realización material, en la ausencia de una gramática ontológica. Si las palabras y las cosas tan sólo se corresponden arbitrariamente en el seno del sistema lingüístico, la palabra como *materia signata* obra su propio vínculo fenomenológico, se constituye en génesis de una nueva realidad, donación de ser que rebasa las estructuras representativas de lo ya dado en el lenguaje para inaugurar un espacio inédito de lo real. Por ello mismo, el *advenimiento de la palabra* ha de definirse, a fin de cuentas, como *ejecutividad de la palabra*, vivificación de sus posibilidades siempre renovadas, frente a la parálisis representada en la poesía de nuestros autores por cualquier sistema cerrado de pensamiento ideológico o teológico.

Esta comprensión sólo podría hacerse del todo patente en el contexto de una crisis de la divinidad que acarrea al mismo tiempo una crisis de toda gramática ontológica. Puesto que toda gramática, retomando un pensamiento de Domínguez Rey, es una «codificación retardada» de una relación inabarcable entre lenguaje y realidad<sup>891</sup>, la palabra poética que explora el advenimiento de la palabra sería aquella que muestra

---

<sup>889</sup> Ibid., p. 96 y 147.

<sup>890</sup> Ibid., p. 147.

<sup>891</sup> Ibid., p. 325.

los márgenes inabarcables de dicha codificación insufiente remitiendo a la posibilidad inagotable del nombrar poético o creador. El advenimiento de la palabra se tematiza, como hemos estudiado en nuestros análisis de *¿Águila o sol?* o *Tres lecciones de tinieblas* entre otros textos, más bien como un *advenir*, un proceso que remite al acto primordial de la nominación, del dar nombre. Lo verbal y lo nominal (advenimiento-advenir, nombre-nombrar) se corresponden aquí, como ha aclarado la lingüística fenomenológica, merced a un compartido «horizonte predicativo» que habita incurso tanto en el verbo como en el nombre<sup>892</sup>.

Esta comprensión ejecutiva que hemos procurado mostrar a lo largo de nuestro trabajo, relaciona el advenimiento de la palabra con su condición material, iluminando una paradoja esencial del lenguaje poético: como *materia signata*, niega la arbitrariedad del signo al establecer su propia vivencia fenomenológica en tanto creación de un nuevo vínculo necesario; al mismo tiempo, su constitución material es también *simbólica* constituyendo así un *desde* en el que se abre un «horizonte inconmensurable» que niega todo orden definitivo y cerrado de su sentido. El poema adensa, para Paz, un presente perpetuo, un devenir, que permanece, para asegurar su vivacidad, perpetuamente por decir, en la ausencia de un nombre concluyente, «*en el centro vivo del origen*» (EV: 264). El autor de *Mandorla* define asimismo a la palabra poética por su naturaleza *epectética*, «*de comienzo en comienzo*» (IF: 371-372), acceso a un sentido inagotable.

El advenimiento de la palabra podría así entenderse como una apertura a una ilimitación que caracteriza lo que el lingüista Domínguez Rey denomina la «unidad originaria del Logos»<sup>893</sup>. Una unidad que Paz y Valente saben ya perdida pero que alienta no obstante sus tentativas hacia una «*palabra inmensa y sin revés*» (Paz) o hacia una «palabra única que hiciera del lenguaje poético, una infinita variación sobre un tema, el tema de los nombres del dios» (Valente). Esa unidad sobrevive como apertura infinita, ámbito de lo irrepresentable, región de lo apofático. Por su definitiva ausencia, perpetúa las posibilidades de creación de la palabra abriéndola a su *alteridad* y salvándola así de toda idolización petrificante, de toda fijación ideológica que pudiera reducir, deteniéndolo, el vuelo siempre por comenzar de su sentido.

### 3.3. Alteridad de la palabra

---

<sup>892</sup> Domínguez Rey, *El drama del lenguaje*, ed. cit., p. 295.

<sup>893</sup> *Ibid.*, p. 324.

Hemos definido la crisis de la divinidad como el proceso de hundimiento del ídolo ontoteológico: una imagen de Dios concebida a modo de principio lógico-teológico que lo define y representa en la forma de un fundamento transcendente para el aseguramiento metafísico del sujeto que determina su representación. Un creador proyectado por las necesidades de certidumbre y seguridad metafísica de sus criaturas basado en el establecimiento de una trascendencia que controla desde su radical separación, como causa y determinación moral, los designios del ámbito inmanente en el que tiene lugar la experiencia sensible. La divinidad queda así convertida en ídolo conceptual, construcción teológica y racional que refuerza desde sus esquemas sacralizados un orden definido y canónico de lo real.

En la irrupción de la crisis de la divinidad asistimos ante todo a una destrucción de sus imágenes establecidas según el modelo representativo ofrecido por la ontoteología en los orígenes de occidente. El Dios de la ontoteología es un *ídolo* por cuanto puede ser representado y fijado por la visión en un orden teológico. Por ello, la concepción poética de la modernidad se hace desde sus orígenes románticos testimonio de su radical desaparición y ruptura herética y subversiva de sus imágenes heredadas. En nuestro recorrido por la poesía de Paz y de Valente hemos constatado cómo ambos autores definen su experiencia poética de la crisis de la divinidad como un proceso de destrucción del ídolo: a través del hundimiento de sus imágenes reveladas ambos poetas alcanzan la experiencia radical de lo apofático o negativo. La palabra poética se hace exploración de este ámbito del vacío que constituye su propia *alteridad* en la tentativa de transgredir y superar los esquemas metafísicos que habían regido en el dominio occidental la relación con lo divino.

La crisis de la divinidad conduce así, tanto en la poesía de Paz como en la de Valente, a un trastocamiento del dualismo metafísico occidental: la distinción radical entre *ser* y *no ser* inaugurada por la filosofía parmenídea y responsable de la absoluta distinción ontoteológica entre inmanencia y trascendencia. La experiencia poética de lo transcendente no se realiza en la poesía de nuestros autores sino como subversión de este esquema tradicional que el desarrollo de la modernidad ha puesto en crisis: la palabra poética explora y muestra el *no ser* en el seno del *ser*, inaugura un ámbito apofático o negativo, contrario a las representaciones idolátricas de Dios, por el cual lo totalmente otro establece una esencial tensión con el lenguaje que hemos denominado *alteridad de la palabra*. De este modo, la trascendencia que proyecta la poesía de Paz y la de Valente es una *trascendencia verbal*, ajena al dualismo ontoteológico: un fenómeno

dimanado de la propia materia lingüística, del fondo insondable que posibilita su perpetua renovación. El principio negativo que hace posible la alteridad de la palabra en la poesía de nuestros autores constituye lo que el lingüista Domínguez Rey denomina, rescatando un término empleado de forma afín por Humboldt, Heidegger y Jaspers entre otros, la «grieta del lenguaje»<sup>894</sup>. Esa grieta «*que no es silencio ni voz*», según escribe Paz en *El mono gramático*. Un dominio que la palabra proyecta como su apertura e inacabamiento y que, regresando a una cita ya utilizada de Domínguez Rey, «abisma el significante y deja el significado obtenido con deje de ausencia y lejanía» para mostrar «lo *infado* o resto mudo que queda latente y hace fluctuar a la palabra»<sup>895</sup>, es decir, la ausencia que constituye el fondo creador y libre del lenguaje mismo en la medida en que este elude su definitiva codificación, quebrando el cerco que cualquier sistema cerrado de representaciones quiera imponerle.

Esta trascendencia verbal se vincula, a través de lo apofático, con el espacio más propio y característico de la inmanencia: como vacuidad-vivacidad confundida con la presencia del instante poético y su disipación en la poesía de Paz, o como revelación de la nada en el origen del movimiento continuo de la formación y en el espacio antenatal de la inminencia en la poesía de Valente. En ambos casos, la crisis de la divinidad no desemboca en la creación de un nuevo ídolo en tanto imagen ontoteológica, sino en la experiencia poética del vacío: alteridad de la palabra que explora la impermanencia de la vivacidad o el ámbito desierto de lo no manifiesto. Lo divino habita así el seno de la realidad, su más característico acaecer, mas desde su irrepresentabilidad esencial y en la ruptura de todo orden teológico. La trascendencia se totaliza e inserta en la experiencia inmanente, al tiempo que se convierte en una categoría negativa, ajena a toda clase de representación no apofática. En la obra poética del autor mexicano, lo trascendente se descubre en el tránsito luminoso y pleno del instante poético; en la poesía del español, en la entrada al ámbito oscuro de la interioridad de la materia y en la identificación con la nada radical que allí se revela. En ambos casos, se trata de una transgresión de los esquemas convencionales de la realidad basada en la tensión identificativa que la palabra poética entabla con una totalidad sólo representable a través de categorías negativas. Tratemos, pues, de definir la diferencia que relaciona las concepciones poéticas de Paz y de Valente, es decir, la distinta manifestación en cada caso de esa ruptura del dualismo metafísico desde la experiencia poética de la alteridad de la

---

<sup>894</sup> Domínguez Rey, *El drama del lenguaje*, ed. cit., p. 111.

<sup>895</sup> *Ibid.*, p. 144 y 325.

palabra.

El impulso transgresivo de la poesía de Paz procede por composición de relaciones analógicas entre distintos órdenes de lo real que quiebran el principio de no contradicción, como mostramos por ejemplo en nuestro comentario de «Lectura de John Cage» o de *Blanco*, insistiendo en lo que el poeta denomina «*metamorfosis de lo idéntico*» (LE: 495): la afirmación de la presencia por medio de su condición vacía y la concepción del vacío como presencia es el punto de ruptura metafísica a la que conduce la obra poética del mexicano. La experiencia poética de Paz opone realidades irreconciliables –tal la frase central de *El mono gramático*, «*la fijeza es siempre momentánea*»– para deshacer el orden del tejido lingüístico que estructura la realidad y mostrar en la disolución de su sentido la otredad radical. El proceso poético es una afirmación-negación críticas del lenguaje que encuentran su límite en el silencio resolutorio en el que el propio poema se disuelve señalando en su propia manifestación la otredad que se halla más allá del lenguaje. Por ello Paz equipara la lectura de un poema a un «ejercicio espiritual» (I: 366) en el que se asiste a la presencia del lenguaje al tiempo que tiene lugar su irremediable disipación. La identidad entre vacuidad y presencia domina la vía poética del mexicano hacia la otra cara del ser, acorde con la sensibilidad budista que supo integrar en su experiencia poética: la vía de la nihilidad es al mismo tiempo aquella que permite reconciliarse con el *ahora* en el que la presencia del mundo tiene lugar.

Sin embargo, Valente se interna en un mundo de imágenes cuya índole enigmática presenta muy distinta naturaleza: no manifiestan un carácter dialéctico sino que surgen de un encuentro directo y radical con el sentido inexplicable de lo totalmente otro. La referencia más afín vendría ofrecida por la experiencia de la noche oscura en la mística de Juan de la Cruz. El encuentro con la otredad trascendente es un viaje a la interioridad indescifrable de uno mismo y las imágenes abren al espacio de una infinitud cuya incondicionalidad se halla en la materia informe, en el ámbito de la noche o de las aguas primordiales donde se va perfilando la figura de la ausencia. En la más propia e irrenunciable interioridad se accede a la experiencia oscura de lo otro, que sólo puede ofrecerse a través de una total retracción de las presencias hacia un espacio de espera y escucha de lo que no está.

Esta diferencia entre las vías poéticas de Paz y las de Valente se muestra con mayor claridad a través de la confrontación de dos de sus poemas: «Sunyata» del mexicano, incluido en la colección *Ladera este*, y el poema «Palabra» que el español

incluyó en *Material memoria*. Poemas que penetran en la relación entre la palabra poética y la total alteridad trazando distintos itinerarios en cada caso.

El poema de Paz hace directa referencia a través de su título al concepto budista de *sunyata*, traducido con frecuencia como «vacuidad», lo cual nos sitúa explícitamente ante la relación que la poesía del mexicano entabla con la rama madhyamica del budismo Mahayana. El texto no se revela, sin embargo, como una meditación acerca de este término, sino que pretende de alguna forma *mostrarlo*, a través del fluir de una serie de imágenes poéticas: la contemplación de un árbol y su discurrir temporal en el propio curso del poema. Una contemplación dinámica, regida por un desarrollo interno que parte del impulso ascendente del árbol en el confín de un espacio calcinado que podría muy bien rememorar la terrible sequedad de algunos lugares de la India. En el páramo agostado de Paz se manifiesta la presencia casi ígnea —«yesca»— del árbol, sumido a pesar de su aparente inmovilidad en los cambios implacables del flujo temporal:

*la ascensión amarilla  
del árbol  
Torbellino ágata  
presencia que se consume  
en una gloria sin substancia (LE: 463)*

La irresoluble confrontación de quietud y movimiento que introduce la imagen «Torbellino ágata» concibe muy bien el sentido temporal que caracteriza la poesía del autor mexicano: la cristalización figuradamente *mineral* del devenir de la presencia sometida a un desnudamiento de sus fundamentos metafísicos. Lo real es una imagen verbal, una apariencia que se resuelve en lenguaje y aparece como lenguaje a la vez que se hace lúcida constatación de su carácter precario, disipatorio. Las imágenes que componen el poema fundan su necesidad *interna*, pero ésta no se consolida ontológicamente sino que, merced a su naturaleza de «gloria sin substancia», el poema nos hace asistir a su propia crítica. La relación entre elemento vegetal y palabra aparece en otros poemas de Paz ya analizados: pensemos por ejemplo en la «ficticia flor» de *Blanco* formada por un «cáliz de consonantes y vocales / incendiadas» (B: 513). El árbol es ante todo una realidad verbal sometida por tanto a la inevitable fragilidad que su propia condición de devenir le imprime, ámbito de una tensión entre fijeza e instante

pasajero, «torbellino» y «ágata», vinculado por tanto al fluir del día:

*Hora a hora se deshoja  
el día  
ya no es  
sino un tallo de vibraciones  
que se disipan (LE: 463)*

El árbol se temporaliza e identifica con el fluir pasajero del día. Ambos, convertidos en una sola realidad indiscernible, sufren una disipación que marca a la vez un regreso a la identidad más propia y definitoria de la realidad presentada-disipada por el poema. En efecto, el árbol-día se disipa para mostrar así su integral naturaleza como «*gloria sin substancia*» o presencia en el tránsito de su consunción. La vacuidad no se realiza como otredad absoluta sino que coincide con la identidad de la presencia, de la imagen poética. Por ello disipación y manifestación de la vacuidad en la presencia se copertenecen. Pero esta primera negación-disipación de lo real no representan el final del proceso ni del poema. Se produce acto seguido una suerte de *negación de la negación*, en la medida en que asistimos a un nuevo surgimiento del día que vuelve sobre sí mismo en un movimiento tautológico que comprende sin embargo esta dialéctica interna de presencia-disipación:

*Y entre tantas  
beatitudes indiferentes  
brota  
intacto idéntico  
el día  
El mismo que fluye  
entre mis manos  
el mismo  
brasa sobre mis párpados  
El día            El árbol    (LE: 463)*

El día-árbol llega a su completa identidad a través de la experiencia de la vacuidad disipatoria que define la base sin fundamento de la realidad, así como el lenguaje alcanza para Paz su más verdadera manifestación cuando se convierte en



crítica de sí mismo y puede de ese modo afrontar la ausencia de una gramática ontológica, de un orden superior que estructura y fortalece las analogías entre la palabra y la realidad en un dominio representativo. Tal como vimos en nuestro comentario de *El mono gramático*, proferir la realidad del árbol es disiparla, pues éste se halla siempre «*más allá de su nombre*» (MG: 565). Y sin embargo, la única forma de acceder a este «*más allá*» es por medio del lenguaje mismo, ejecutando a través de él una *metamorfosis de lo idéntico* que nos muestre el ser / no ser de la imagen poética. Esta concepción crítica del lenguaje trata así de llegar a la mostración de la realidad desde el punto de vista de *sunyata*, en el cual «ser y vacuidad son vistos como una presencia mutua desde el principio e inseparables estructuralmente uno de otro»<sup>896</sup>, prescindiendo del esquema metafísico que busca el verdadero fundamento en un absoluto más allá y concibe el lenguaje como la proyección representativa de un orden supremo y clarificado. Se llega así a la misma realidad, «*el día*», «*el árbol*», cuyo ser más propio brota de su propia disipación, pues la vivacidad de lo real sólo es comprendida en la poesía de Paz como ámbito equivalente a su radical finitud.

El poema de Valente «Palabra», dedicado a María Zambrano, remite a acordes místicos alejados culturalmente de los que resuenan en el texto de Paz recién comentado, aunque tiene en común una crucial remisión al ámbito de lo apofático. Se trata de la obra poética y doctrinal de Juan de la Cruz y la equivalencia simbólica entre el pájaro y la palabra cuya influencia en Valente ya estudiamos en nuestro trabajo, a lo que habría que sumar el pensamiento poético de María Zambrano, influido asimismo por el del místico carmelita. Acudiendo al fragmento «La palabra del bosque» de *Claros del bosque*, encontramos algunas reveladoras consideraciones sobre la palabra que dejan su reminiscencia en el texto de Valente. La experiencia del claro del bosque es para la pensadora un análogo esfuerzo de retracción al que define la poesía de Valente: el establecimiento de un espacio interior que en su expresión simbólica como claro vincula en sí *iluminación* y *vacío*, lugar de identificación con la nada de donde todo se ha retirado para dejar tan sólo la manifestación de una ofrenda definida como «imprevisible, ilimitada»<sup>897</sup>. La palabra del claro es así palabra de «comunió», no de «comunicación»<sup>898</sup>, que se manifiesta como una abierta expectativa dotada de una especial libertad sin un sentido fijo. La palabra es por ello un «aletear del sentido, un

---

<sup>896</sup> Nishitani, op. cit., p. 151.

<sup>897</sup> María Zambrano, *Claros del bosque*, ed. cit., p. 11.

<sup>898</sup> *Ibid.*, p. 82.

balbuceo también o una palabra que queda suspendida como clave a descifrar»<sup>899</sup>. En el poema de Valente la palabra asiste a un proceso de paulatino desnudamiento que busca reducirla a su núcleo más definitorio y propio. La palabra está «*hecha de nada*». De «*rama en el aire vacío*» pasa a convertirse en «*ala sin pájaro*» y posteriormente en «*vuelo sin ala*» (MM: 379). La equivalencia simbólica entre palabra y pájaro se define por su capacidad de sostenerse en un vacío cada vez más abierto y despojado de forma. Las alusiones a elementos concretos muestran tan sólo su desaparición («*sin pájaro*», «*sin ala*»). Igualmente, palabra y pájaro ejecutan desde su ligereza indeterminada una órbita o cerco que localiza en su vacío central el espacio de una otredad irrepresentable:

*Órbita*

*de qué centro desnudo*

*de toda imagen.*

*Luz*

*donde aún no forma*

*su innumerable rostro lo visible. (MM: 379)*

La palabra poética ronda en su indeterminación un espacio previo a la presencia; alejada de toda finalidad comunicativa se sostiene en un dominio de total apertura. La alteridad de la palabra se retrae de las formas hacia un ámbito en el que no existe *aún* imagen: *punto cero* o lugar de potencialidad extrema de la palabra poética en la que ésta se convierte en inminencia de una realidad concebida como infinitud de lo posible, pues nada limita ya al panorama sin demarcaciones de esa luz sin forma que cabría relacionar con la luz oscura de otros poemas de Valente, por cuanto tiene de invisibilidad. La palabra alcanza su alteridad merced a su renuncia a *representar*: llegar a la realización poética de lo real, no a su simple manifestación imitativa requiere esta radical retracción hacia su centro irrepresentable. La palabra debe manifestar la nada, como condición íntima de la realidad para que ésta se manifieste en toda su dimensión unificada, más allá de los condicionamientos impuestos por distintas instancias, como la propia noción de sujeto poético o la petrificación de lo sagrado en el ídolo. La unidad de lo real no es reducible a un sentido central o a una dualidad ordenadora establecida por el sujeto, sino a un dominio de imposible representación que sólo puede ser referido por formas

---

<sup>899</sup> *Ibid.*, p. 85.

negativas: desnudez de la imagen, órbita sin pájaro, luz invisible. El centro de lo no representable resulta, sin embargo, la prefiguración de un *aún* que proyecta todo origen hacia la extrema apertura de una inminencia que pretende acoger, en su indeterminación, la infinitud de lo posible.

«Sunyata» y «Palabra» tienen en común la remisión de la experiencia del lenguaje al dominio de su radical alteridad. En ambos casos, lo trascendente se convierte en la naturaleza negativa de la inmanencia del lenguaje, rompiendo el anterior dualismo separador. Para Paz, se resuelve en la estructura de aparición-disipación de lo real que el poema muestra y realiza en sí mismo: la palabra identifica así presencia y vacuidad en el ámbito temporal del instante, constituyéndose en imagen verbal de la vivacidad. Para Valente, la afirmación de lo imposible y el encuentro con la enigmática oscuridad radical de lo que no tiene presencia permite la apertura máxima del sentido que desde la indeterminación hermenéutica de su forma se establece como reducto de lo absolutamente otro. La *alteridad de la palabra* se muestra así de distinta forma en cada uno de nuestros dos autores y define su peculiar camino creativo con respecto a la crisis de la divinidad: Paz la manifiesta como una frágil *mismidad* sólo radicada en la demarcación del instante poético, mientras que Valente lo hace en la absoluta *diferencia* como la proyección de un tiempo abierto a la infinitud de lo posible.

Paz se concentra en la limitación establecida por el instante poético y no separa la vacuidad del movimiento afirmativo-disipativo de la presencia. Su poesía marca un proceso dialéctico: afirmación-negación-identidad de negación y afirmación. Valente perfila un desarrollo caracterizado por un paulatino vaciamiento de los elementos poéticos que va dejando un fondo último de irrepresentabilidad apofática. Paz integra, a partir de su estancia en la India, una concepción del desarrollo poético no ajena al método dialéctico de la *prasanga* propia de la mística del budismo madhyamica: el lenguaje como mostración de la vacuidad por medio de su propia disipación e impermanencia. En Valente, el ascendiente místico nos lleva al ámbito judío de la Cábala y a su concepción de la nada como infinitud de la divinidad concentrada en los inagotables estratos del sentido que el lenguaje como construcción simbólica contiene. Paz culmina su proceso en una tautológica vuelta de la presencia sobre sí misma. Valente parte de la presencia para proceder a su extremo desnudamiento cuyo término último es el radical apofatismo de la nada.

En ambos casos, no obstante, la concepción del lenguaje define un vínculo tensional con la alteridad de la palabra que constituye una tentativa de transgresión del

dualismo entre ser y no ser. Frente a una idea representativa del lenguaje, la poesía de Paz y de Valente buscan lo que cabría llamar un realismo abierto a lo incognoscible de lo real, basado en un sentido crítico del lenguaje que trata de superar una concepción de la palabra como mera respuesta imitativa de un orden previo y definido metafísicamente: una exploración de la grieta que el lenguaje abre en sí mismo como el abismo originario de sus posibilidades semánticas nunca agotadas. Es el margen de lo nombrado que en *El mono gramático* determina la quiebra de todo nombre propio y la insuficiencia determinante de todo nombrar. Es la retracción a la *antepalabra* que concentra en lo aún no presente la infinitud de lo posible en *Tres lecciones de tinieblas*.

El camino hacia la palabra poética se caracteriza, pues, tanto en la obra del mexicano como en la del español por ser una vía hacia su más abierta incondicionalidad, un cuestionamiento de sus conexiones ideológicas, históricas, religiosas que busca la suspensión de toda gravitación ajena a la sola y exclusivamente regida por la necesidad espontánea de lo poético. Por ello, su exploración de los ámbitos apofáticos de la nada o de la vacuidad no es concebida por nuestros autores como una vía opuesta o lejana a la realidad sino como la consecuencia más característica y perentoria del propio movimiento de la modernidad en la que con meditada conciencia crítica se insertan: la no aceptación de los esquemas ontoteológicos y una concepción de lo real que intenta situarse en un territorio libre de sus compartimentaciones dualistas. El dominio de lo apofático representa para ambos poetas una libertad de cuestionamiento crítico por la cual lo irrepresentable rompe toda monolítica y cerrada concepción de la realidad, abriendo un espacio disponible a nuevos vínculos que el lenguaje puede elaborar libremente.

La vacuidad de la presencia de Paz, la nada de Valente, irrumpen en su poesía como tentativas de realizar poéticamente la forma más propia de lo real, de rebasar la inmediata función comunicativa del lenguaje para evitar así su esclerotización ideológica. El vínculo entre lenguaje y realidad aparece directamente cuestionado por la irrupción de lo apofático y toda fijación de dicho vínculo por medio de determinaciones ideológicas ajenas al proceso poético es rechazada: en el dominio poético de nuestros autores no cabe la admisión de ninguna certidumbre metafísica. La supresión del ídolo ontoteológico como fijación conceptual de una idea de la divinidad se corresponde con su rechazo de toda sistematización ideológica que no sostenga un ámbito negativo de apertura hacia lo que rebasa los márgenes de lo representable.

Es revelador a este respecto que ambos autores, por caminos distintos, lleguen a

la misma conclusión a la hora de definir la experiencia poética como la creación de un lugar vacío, disponible, preparado para la más libre e incondicionada revelación. Paz lo afirma, a propósito del claro del bosque que representa una de las imágenes comentadas en el curso de *El mono gramático*, el cuadro del pintor inglés Richard Dadd, *The fairy-feller's masterstroke*: «la poesía está vacía como el claro del bosque del cuadro de Dadd: no es sino el lugar de la aparición que es, simultáneamente, el de la desaparición» (MG: 604). Valente habló asimismo en varios lugares de la función de la poesía como una actividad dedicada a la creación del vacío y recurre igualmente a la imagen del claro del bosque en un poema ya comentado de *Fragmentos de un libro futuro*, «El bosque». A partir de este elemento común cada autor establece su propio itinerario experiencial: Paz afirma la simultaneidad, concentrada en el instante poético, de aparición y desaparición, constituyendo el característico viraje tautológico que hemos señalado más arriba. La neutralización del dualismo entre ser y no ser se produce como instante poético y por ello se revela a la manera de una confluencia momentánea en el trance de su disipación. Valente concibe la entrada en la nada como un radical ingreso en la diferencia irreductible de lo otro, espacio de donde al cabo es imposible regresar sin sentir una «duplicidad terrible» entre el ámbito de lo incondicionado y la caducidad inevitable de las formas finitas. El ingreso en la incondicionalidad de la nada da lugar en el último tramo de su obra a esa «duplicidad terrible del existir» que se abre entre dicho ámbito infinito e incondicionado de la interioridad y una conciencia elegiaca que dura como memoria y lamento de la finitud de las formas. La unificación entre ambos aparece proyectada hacia un espacio de inminencia de la que la palabra poética es sólo tensión señaladora.

La experiencia de lo apofático se realiza como dijimos instigada por diferentes influencias místicas en cada caso que definen tanto en la obra de Paz como en la de Valente una vía de acercamiento entre el dominio oriental y el occidental. El poeta mexicano concibe la ruptura poética de la tajante distinción parmenídea entre ser y no ser como una rebeldía contra la base metafísica de la cultura occidental: místicos y poetas compartirían una misma actitud heterodoxa al margen de la corriente de pensamiento ontoteológico, aproximándose de esta manera al ámbito del pensamiento oriental. Para Valente, existe una línea de autores, entre los que se encuentran Hildegarda de Bingen, Eckhart, Juan de la Cruz, Giordano Bruno y Miguel de Molinos que constituyen una suerte de «tradición reprimida o contenida, cuando no abiertamente condenada, desde los comienzos de la formación político-religiosa de occidente» (EC:

161).

Si el poeta mexicano entabló, favorecido por su estancia en la India, una crucial relación con el orbe espiritual del budismo Madhyamika, la aproximación de Valente al ámbito oriental se hace, como señalamos, desde la propia tradición judeocristiana: desde lo cristiano, remontándose a sus orígenes a través de la lectura de los Padres de la Iglesia (Atanasio, Gregorio de Nisa) y el acercamiento a sus teorías sobre la encarnación, relegadas con posterioridad por la propia iglesia católica; desde lo judío, en la fructífera lectura de textos pertenecientes a la cábala hebrea, cuya afinidad e influjo ya analizamos convenientemente. Sin embargo, además de esta gravitación hacia medio oriente el poeta español dejó asimismo en su obra poética muestras de una tentativa de aproximación al ámbito de la mística y la poesía de China y Japón: en *Fragmentos a un libro futuro* se encuentran, por ejemplo, una versión de un texto del chino Wang Wei y otra del japonés Takuboku. Además, el último poema de Valente, «Anónimo: versión», adopta asimismo la forma oriental del *haiku* japonés, molde también cultivado, como ya comentamos, por Paz. Más allá de la constatación de estos ejemplos, interesa destacar en qué medida tal inclinación relaciona la poesía de Valente con la de Paz.

Las referencias culturales orientales remiten en ambos poetas a la aparición del blanco o lo blanco como motivo de meditación poética. El blanco en tanto integración de la totalidad de la gama cromática representa el espacio vacío, el punto máximo de iluminación. Paz lo convierte asimismo en objetivo o *blanco* del proceso de búsqueda espiritual que el poema representa. El blanco figura, en el poema homónimo de Paz, un centro unificador que relaciona el tránsito entre advenimiento y acallamiento de la palabra, manifestación de que la plenitud iluminativa buscada a través del lenguaje reside en el lenguaje mismo, en su impermanencia y vacuidad: el blanco que es preciso alcanzar radica en la palabra que surge y se disipa como *aerofanía*, es el fruto de un tránsito circular que unifica mismidad y otredad. En la coincidencia de origen y término que constituye su circularidad, «*la transparencia es todo lo que queda*» (B: 521), fruto de la conversión crítica de la palabra en una aerofanía que despliega en su aparición-desaparición la vacuidad de lo real.

En la obra poética de Valente, encontramos asimismo la irrupción simbólica del blanco relacionada con Oriente, también con el doble sentido que el concepto ostentaba en el poema de Paz: en tanto valor cromático y en tanto meta o finalidad que se desea alcanzar. La tradición pictórica chino-japonesa provee al poeta del mundo referencial

que concierne al blanco como color en el texto «Cerámica con figuras sobre fondo blanco» de *Interior con figuras*. Se trata de una representación verbal de una imagen artística, es decir, de una *ecfrasis* transformada en una meditación acerca del vacío. El poema hace pensar en un conocido texto de Mallarmé, «Las de l'amer repos...», donde la voz poética del autor francés busca, para conjurar la esterilidad fruto de la aspiración por el absoluto poético, «*imiter le Chinois au coeur limpide et fin*» y abandonar así «*l'art vorace d'un pays / cruel*»: imitar, pues, una simplicidad que parece ajena a todo voluntarismo artístico, a toda imposición sobre la emergencia de la obra, resuelto en un paisaje reducido a unos cuantos trazos espaciados que representan una luna, un lago y tres juncos<sup>900</sup>.

Adentrarse en el dominio de la pintura extremoriental implica tener en cuenta que dicha práctica artística es concebida como «sagrada», en la medida en que «su objetivo no es otro que la realización total del hombre, incluida su parte inconsciente»<sup>901</sup>. La pintura representa tanto en China como en Japón una actividad meditativa basada en el estudio y la reflexión sobre el más importante principio espiritual del taoísmo: el Vacío, equiparado por Lao zi en su célebre *Tao te king* con la plenitud. En el capítulo XLV de dicho libro leemos: «la mayor plenitud parece vacía, mas su eficiencia no se agota»<sup>902</sup>. La relevancia de la armonización entre los principios opuestos de plenitud y vacío rige la composición espacial de las formas en el arte pictural de extremo oriente. El acto pictórico se convierte en una recreación del «cuerpo inmenso del Vacío»<sup>903</sup>, según el pintor-poeta del siglo VIII Wang Wei, en la cual la omisión parcial o total de las figuras en una suerte de presencia-ausencia sume a la obra en un inacabamiento característico: el espacio negativo de lo no presente adquiere una relevancia mayor incluso que la ostentada por las figuras definidas, dando lugar así a una comprensión abierta al misterio de la realidad, a su esencial estado continuo de devenir entre el ser y el no ser. El poema de Valente es una meditación sobre el espacio desocupado definido por el blanco, en tanto vacío que rodea a una serie de figuras simbólicas de reconocida ascendencia oriental como motivos plásticos: entre ellos, el «*dragón*», emblema del poder imperial e investido de una significación cósmica que alude a la vida rítmica y reúne en su naturaleza doble de reptil y ave «la fusión y

<sup>900</sup> Mallarmé, *Oeuvres Complètes*, ed. cit., p. 35. Trad.: «*imitar al chino de límpido y agudo corazón [...] el arte voraz de un país cruel*».

<sup>901</sup> François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, París: Éditions du Seuil, 1991, p. 48.

<sup>902</sup> Lao Zi, *Tao te king*, trad. Anne-Hélène Suárez Girard, Madrid: Siruela, 1998, p. 119.

<sup>903</sup> François Cheng, *ibid.*, p. 72.

confusión de todos los elementos y posibilidades»<sup>904</sup>; el «*fénix*», pájaro legendario capaz de resucita de sus cenizas a cuya presencia en la poesía de Valente ya nos hemos referido, y la «*rama de almendro*», característica del paisaje pictural chino:

*Cómo no hallar*

*Alrededor de la figura sola*

*Lo blanco*

*Dragón, rama de almendro, fénix. (IF: 341)*

La blancura que rodea a las figuras constituye el fondo desocupado que permite su manifestación y a la vez define su inacabamiento. La libertad de lo real procede en el taoísmo del vacío que como posibilitación infinita e inagotable constituye el principio en el que las formas encuentran su verdadero enclave originario. Tal como se lee en el capítulo XLI del *Tao te king* «el curso (*dao*) latente no tiene nombre pero es hábil en dar y realizar»<sup>905</sup>: la identificación con el vacío irrepresentable-innombrable del curso o vía (*dao*) asegura al místico una esencial incondicionalidad análoga a la del «pájaro solitario» de Juan de la Cruz, carente asimismo de color y determinación. De esta forma, en el poema de Valente, el blanco propicia el cambio, la transformación, que algunos de los elementos representados como el dragón o el fénix aluden simbólicamente, unificándolo en la latencia plena de formas potenciales que rebasa en lo no presente a las presencias reveladas: «*Del murciélago al pez o a la rama o al hombre, / el vacío, lo blanco*» (IF: 341). La representación plástica sobre la cerámica se transforma por último en objeto verbal, relación de la palabra en su manifestación poética con la alteridad del silencio que aparece así cargado igualmente de potencialidad incondicional y no limitada:

*Cómo no hallar*

*Alrededor de la palabra única*

*Lo blanco.*

*Fénix, rama, raíz, dragón, figura.*

---

<sup>904</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 1997. p. 180.

<sup>905</sup> Lao Zi, op. cit., p. 111.



La palabra rodeada de silencio es «única», pues en la relación entablada con el espacio vacío que la envuelve se encuentra ya la raíz de todo el despliegue lingüístico, al igual que en la cábala hebrea, como vimos, la primera letra del nombre impronunciable de Dios contiene la raíz de todos los demás nombres.

Otro poema de Valente relacionado con el pensamiento extremoriental se basa en el blanco, en este caso en su sentido de meta, objetivo, finalidad. Se trata de el fragmento XXXVI de *Treinta y siete fragmentos*, titulado «El blanco» e inspirado, según explicita el poeta, por el libro de Eugen Herrigel *Zen en el arte del tiro con arco*. Si en esta práctica, recorrida de espiritualidad budista, el despliegue del arco en tensión en el instante inmediatamente previo al disparo de la flecha hacia el centro del objetivo contiene simbólicamente, según el estudioso alemán, «el Todo en sí mismo»<sup>906</sup>, Valente regresa de nuevo a la incondicionalidad de lo no acontecido: «*El arco armado y tenso une dos puntos del círculo a su centro. El hemisferio del arquero en posición de tiro es la mitad visible de la esfera completa que la flecha aún inmóvil ya ha engendrado*» (TF: 335). La flecha cumple su recorrido, culmina su trayecto hacia el blanco en el espacio de lo invisible, produce la proyección de un movimiento no consumado y muestra así de nuevo la infinita posibilidad que reside en lo no manifiesto.

También para el Paz de *Blanco*, la palabra concebida como *transparencia* y *aerofanía* ostenta una naturaleza inacabada en la medida en que la experiencia de la totalidad sólo se revela en la condición fragmentaria del instante poético. La palabra es «*inacabada, inacabable*» (B: 518) así como en «Carta a León Felipe» podemos leer que «*la poesía es la ruptura instantánea / instantáneamente cicatrizada / abierta de nuevo*» (LE: 460). Tanto en el caso de Valente como en el de Paz, la relación de la palabra con su alteridad apofática se concibe como una experiencia que ha de ser renovada indefinidamente en el acto creador, pues no existe una totalidad estática al final de dicho proceso, sino la disipación del instante (Paz) o la apertura de un ámbito que rechaza todo condicionamiento para ofrecerse como inminencia última (Valente).

La crisis de la divinidad y su consiguiente exploración de lo apofático no conducen así a la afirmación de la trascendencia o a su conocimiento en tanto fijación representativa de la misma. Lo que se revela en la experiencia poética de dicha crisis

---

<sup>906</sup> Eugen Herrigel, *Zen in the art of archery*, New York: Vintage Books, 1999, p. 35.

tanto en la obra del poeta español como en la del mexicano no es la determinación puramente afirmativa de una creencia inconcreta, cuyo contenido sea más o menos relacionable con una postura religiosa enteramente positiva o definible (panteísmo, budismo, cristianismo, deísmo). El único vínculo que cabe establecer nos lleva a una concepción religiosa de lo apofático, de naturaleza no positiva, pues, que se integra en el ámbito de la mística, es decir, en un espacio que desde distintas corrientes religiosas desemboca en la destrucción de los esquemas de representación metafísica de la divinidad a partir, como expusimos en nuestro *contexto logológico*, de una crítica del lenguaje como sistema cerrado de representación mediante el sondeo de los procesos de advenimiento y alteridad de la palabra.

Podemos, no obstante, como hemos hecho a lo largo de este trabajo, señalar a partir de qué parámetros y vías religiosas se alcanza dicha experiencia negativa de la divinidad. Tanto Paz como Valente parten de un dualismo ontoteológico de raigambre cristiana y llegan por distintos caminos a una concepción apofático-mística de lo divino. El budismo en el caso de Paz y la mística cristiana en el caso de Valente modelan de forma distinta en cada caso sus vivencias y plasmaciones de dicho apofatismo. Las diferencias se muestran así tan irreductibles como los elementos comunes.

La mística sostiene la trascendencia como centro negativo de la realidad inmanente proyectando el espacio ficticio y tensional de un ámbito no visible, no sometible a concepto: a idolización o fijación visual lógica o teológica. De análogo modo, la experiencia poética de Paz y de Valente conducen a la proyección de un espacio ajeno a la visión.

En el caso de Paz, se trata de una transparencia que en la mayoría de sus textos estalla en el centro de un ámbito *solar*, en un mediodía pleno convertido en *axis* temporal, entre la quietud y el movimiento del instante. Recordemos a este respecto la «*vibrante transparencia*» de la divinidad en *Piedra de sol*, estallando como «*sol de soles*» entre la nada y la «*plenitud de presencias y de nombres*» (PS: 277), o el paisaje solar de «*paramera abrasada*» (B: 504) que caracteriza, en *Blanco*, la transparencia en la que todo se transforma. El lenguaje se vuelve transparente para permitir el acceso a la plenitud vacía de una realidad «*sin medida*» (MG: 596). La transparencia es así en Paz lo que permite ver la presencia en su devenir: vivacidad que engloba lo visible y lo no visible en una totalidad resolutoria que se disipa, con el lenguaje que la expresa, hacia el silencio como máxima mostración de su carácter irrepresentable.

En el caso de Valente, el ámbito ajeno a la visión se manifiesta como acceso y

descenso a la oscuridad: como en el poema ya comentado «Eneas, hijo de Anquises, consulta a las sombras» se trata de bajar «*al antro donde se envuelve en sombras la verdad*» (IF: 362), es decir, de llegar hasta el límite o umbral de lo conocido e interiorizar una especie de proceso de enceguecimiento, de consustanciación con la oscuridad para llegar a la paradójica iluminación, al conocimiento negativo de lo no conocido. La luz en Valente es *luz oscura*, así como el sol es el «*sol radiante de la noche*» (IF: 372) de la tradición mística sufí: un proceso de ceguera del cual ha de brotar la iluminación, tal en el ya comentado poema «Centro», en el que el enfrentamiento con el enigma concentrado en el poema hace «*surgir la luz*» de las «*pupilas ciegas*» (FL: 580) de su propio creador. La luz, por otro lado, reside potencialmente en el cuerpo oscuro de la materia, como perduración latente del fuego en la opacidad irreductible de la ceniza. La palabra poética de Valente interpreta la transparencia como el contorno de una ausencia, de una irrealidad de la que el lenguaje se convierte en reminiscencia o rastro. La palabra, por tanto, no busca hacerse transparente, acallarse, para dejar ver, como en la poesía de Paz: es un fragmento o un resto oscuro, una piedra, fruto de una esencial consustanciación con un enigma invisible, no representable, donde el enfrentamiento con la negrura radical y el consiguiente proceso de ceguera requerido quedan concentrados en el espacio verbal y enigmático del poema.

Sea en la concentración enigmática de la palabra de Valente o en su acallamiento como disipación del instante en el autor de *Blanco*, la crisis de la divinidad se manifiesta como una entrada en el *desconocimiento*, y al mismo tiempo, como el *saber del no saber* que permite aceptarlo o reconciliarse con él. La palabra poética es la víctima de un sacrificio por el cual ha de perder sus derivaciones comunicativas, entrar en el territorio enigmático de la otredad, *morir* de alguna forma a los usos elementales del *logos* para convertirse en realización plena de su alteridad. Paz desarrolla este esquema sacrificial en el poema «Salamandra» a través de la analogía con dos referencias simbólicas relacionadas por su doble esquema de muerte y resurrección: el estado de *nigredo* o fase inicial de la obra alquímica, que contiene en sí el impulso hacia la renovación, y la identificación con el dios azteca Xólotl, cuya muerte como estrella de la tarde conduce al inicio del nuevo día. «*Sin la brasa del sacrificio / no se mueve la rueda de los días*» (S: 391): la entrada en la *cointidentia oppositorum* requiere de esta muerte y resurrección simbólicas por la cual la palabra poética accede a la integración de lo apofático y queda así en roja palabra del principio cuya naturaleza es «*indecible*»

(S: 392).

En lo que se refiere a Valente, el poeta español recurre asimismo a la estructura sacrificial en varios lugares de su obra. En el poema ya comentado «El sacrificio» aparece como ritual trunco que no lleva sino al manifestarse de «el vacío silencio de los dioses» (MS: 209). Pero el sacrificio es ante todo interiorizado en la palabra poética a modo de muerte simbólica en la que la verdadera víctima es el propio poema. En su consumación, la palabra ha de sufrir en sí misma la experiencia de la violencia, de la total negación de la muerte, para resucitar después dentro del ámbito tensional con lo otro, en la apertura no condicionada a su absoluta alteridad. Como en el caso del símbolo del fénix, sacrificio y resurrección se copertenecen y corresponden. En el poema «Al dios del lugar» del libro homónimo se explicita esta relación entre víctima y poema dentro de la estructura sacrificial. Los sacerdotes componen la víctima «*como incruento se compone el cuerpo / nocturno del poema*» (DL: 473) para empezar a oír después de la culminación del sacrificio «*el primer latido / o párpado del día resurrecto*» (DL: 473).

El sacrificio de la palabra se corresponde, pues, con el movimiento de su proyectada resurrección. Dicho esquema simbólico, que relaciona sacrificio con renovación, resulta central tanto en la poética de Paz como en la de Valente. La violencia poética, en sus derivaciones sacrificiales, constituye uno de los núcleos centrales de sus obras. De nuevo se hace necesario remitirnos al estimulante pensamiento de René Girard y al vínculo entre la violencia y lo sagrado que es su principal tema de estudio. Un planteamiento profundo del tema de la crisis de la divinidad en el ámbito contemporáneo no puede de ninguna forma eludir dicho vínculo, tanto más cuanto que alcanza, como hemos expuesto, una gravitación notable en la obra de nuestros dos poetas.

¿Cómo se inserta el tratamiento que del tema del sacrificio ofrecen Paz y Valente en la estructura circular característica de la copertenencia de la violencia y la divinidad? Lo trascendente, para Girard, está proyectado en función de una perentoria necesidad de arrojar a un ámbito de radical distanciamiento una violencia que no puede en ningún caso neutralizarse por sí misma en el hombre sin recurrir a la esfera de lo divino que ha de transformarla. Insiste Girard en que la violencia es fundadora: en la medida en que el sistema sacrificial libra de la violencia ritualizando la violencia compone un círculo vicioso que, según el autor francés, «muy bien pudiera ser el de la

totalidad de la cultura»<sup>907</sup>. En la estructura ritual la víctima es sacrificada para que la divinidad convierta la violencia en trascendente alejándola así de los hombres. Tiene lugar de ese modo la sustitución del «círculo vicioso de la violencia recíproca, totalmente destructora», por el «círculo vicioso de la violencia ritual, creadora y protectora»<sup>908</sup>.

Tanto la obra poética de Paz como la de Valente no soslayan este vínculo crucial entre la violencia y la divinidad revelado por el pensador francés, más bien lo asumen como estructura básica de la crisis que accede a manifestarse en ellas. La violencia sacrificial es una vía creadora en el itinerario poético de ambos autores. Ahora bien, lo que se revela en la manifestación estructural del sacrificio cuando este es concebido como sacrificio de la palabra poética no es tanto el restablecimiento circular de un orden cultural determinado, que habría de salir de dicho rito aún más fortalecido, cuanto la llegada a un término que transfigura el conjunto: un ámbito vacío que pudiera tal vez abrirse en el centro del mencionado círculo vicioso y que conduce a la suspensión del juego de las significaciones violentas desde la violencia misma. El desconocimiento, el saber del no saber al que la experiencia poética conduce tanto en la obra de Paz como en la de Valente serían acaso el resultado al que lleva la estructura de la violencia sacrificial. Así, pudimos constatar cómo cuando en sus composiciones aparece el sacrificio, lo hace *cada vez* para aplicarse a la palabra poética como medio de alcanzar una incondicionalidad, una apertura y suspensión hacia lo apofático e irrepresentable que absorbe y resuelve el proceso de la violencia. El orden previo queda abierto a la transparencia en el seno del instante (Paz) o sumergido en una oscuridad enigmática que lo transfigura (Valente).

Tal esquema simbólico conduce a un conocimiento del no conocimiento, un *saber de la nada* que la experiencia poética de cada autor expresa de forma diversa. Paz define el último tramo de su obra, a partir sobre todo de *El mono gramático*, como ritmado equilibrio entre *reconciliación* y *liberación*: se regresa a una experiencia de la totalidad en la que la escisión entre lo otro y lo mismo se sutura, mas a sabiendas de que tal experiencia presenta tan sólo su perfección en las frágiles e inestables fronteras del instante. Más allá está solo el eterno retorno de lo mismo. «Somos –escribe el último Paz– *un acorde del concierto*» (UP: 849).

Para Valente, sin embargo, dicho saber negativo se despliega conforme una

---

<sup>907</sup> Girard, op. cit., 101.

<sup>908</sup> *Ibid.*, p. 151.

sensibilidad trágica, dividida, como hemos expuesto anteriormente, entre la elegía y la incondicionalidad de la nada. La resistencia a la desaparición convierten la palabra en un rastro de ceniza que puede de nuevo arder, reanimar indefinidamente su estado inminencial, abierto y orientado a una consumación no presente.

La crisis de la divinidad como experiencia poética está asociada íntimamente a una interiorización del esquema sacrificial que se define como destrucción de la concepción tradicional del sujeto poético y transfiguración absoluta de éste. Ya situamos en los orígenes del Romanticismo el comienzo de dicho proceso: la «egoidad originaria» de Novalis por la que el yo es concebido a modo de autoconocimiento de la propia naturaleza, o la «disparition elocutoire du poète» de Mallarmé, por la cual éste queda plenamente supeditado al libre desarrollo del lenguaje. Las nociones del yo se alejan de la concepción lógico-racional para constituirse en instancias que han de ser asimismo modeladas simbólicamente desde el primado incuestionable de la experiencia del lenguaje en la poesía. La concepción apofática de la divinidad se corresponde de forma radical con una ruptura de los límites convencionales del sujeto poético y ambos sucesos se producen inextricablemente unidos en la poesía de nuestros dos autores.

La experiencia de la vacuidad se constituye en el desencadenante de una nueva visión del yo en la poesía del poeta mexicano desde la irrupción apofática de la divinidad en *Piedra de sol* como vibrante transparencia. La divinidad aparece referida asimismo negativamente con la imagen de un manantial que disuelve nuestros rostros en el rostro sin nombre, una indecible presencia de presencias que carece ella misma de rostro determinado: el centro de lo real abdica de sus imágenes antropocéntricas. Posteriormente, en *Blanco*, Paz se hace eco de la concepción espiritual de la *prattityasamutpada* u originación recíprocamente condicionada: la conciencia del sujeto es resultado de la impermanencia de lo real, una invención, una ficción sostenida por el lenguaje que lo configura expresivamente. En *Pasado en claro*, el sujeto poético, así como la totalidad de lo real, queda supeditado a la estructura inabarcable del lenguaje. El universo es concebido como una supreestructura lingüística, un «discurso», de la que el hombre es tan sólo un fragmento, una dimensión, pues, infinitamente superior a los elementos configuradores que perfilan la identidad del yo poético. Por cuanto el universo «habla consigo mismo» a través de la palabra, ésta condensa así la expresión de un ámbito que rebasa los límites identitarios del sujeto para configurarse como inaccesible totalidad.

Para Valente la experiencia apofática de lo divino acaece en el centro desnudo

del propio interior del sujeto, en el ámbito en el que se ha alcanzado un absoluto vaciamiento de los acarreos del yo y éste ha perdido sus demarcaciones para identificarse con una nada irreductible y central. La consumación de dicho vaciamiento, cuya evolución pormenorizamos con anterioridad remitiéndola al concepto de *kenosis*, sucede en la identidad transfiguradora que tiene lugar en el poema «Nada»: la transformación, única que puede abrir el camino a un conocimiento real y profundo, de lo semejante en lo semejante, el descubrimiento de una mirada interior capaz de sostener el vacío, la no forma de sí mismo, y la identidad descubierta entre esa ausencia y el sujeto poético. Al igual que sucede en la poesía de Paz, el sujeto está supeditado a la supraestructura del lenguaje a partir del cual se manifiesta y cuyo origen es un puro enigma del cual el poema es configuración fragmentaria. Por ello el creador aparece en *Tres lecciones de tinieblas* como «señor de nada» dependiente de su propia palabra como principio genésico de sí mismo: «señor de nada, ni el dios ni tú: tu propia creación es tu palabra: la que aún no dijiste: la que acaso no sabrías decir, pues ella ha de decirte» (TT: 399). La palabra crea al creador, al igual que en el himno del *Rig Veda* citado en nuestro *contexto logológico* que da lugar a ese fenómeno de *paternidad reversible* por el cual el dios que crea la palabra es creado a su vez por su propia creación. No obstante, la palabra creadora de Valente gravita en su inminencia, no ha entrado aún en el ámbito de la manifestación y se retrae, pues, hacia ese extremo infinitamente potencial en el que el poeta sitúa el enigma del origen.

El resultado de esta ruptura de los límites del sujeto en la poesía de Valente y en la de Paz es la remisión al espacio total del lenguaje, que se proyecta como dominio inabarcable que rebasa la identidad del sujeto. Este dominio total del lenguaje, lo que hemos llamado la unidad originaria del *logos*, ya no constituye, merced a la crisis de la divinidad, un sistema cerrado y perfectamente legible en todos sus distintos estratos de sentido. Por ello, frente a la «palabra inmensa y sin revés» de Paz o a la «palabra única» de Valente, el sujeto poético deviene una entidad fragmentada ante la totalidad ausente del lenguaje. El sujeto poético sólo alcanza a ser «un acorde» de un concierto que identifica silencio y música (Paz) o se proyecta como fragmento último y futuro, tan sólo concebible en su vacío (Valente).

Si el advenimiento de la palabra constituye el asedio al origen como principio de perpetua renovación, la alteridad de la palabra señala el vacío perpetuamente abierto que lo posibilita. La unidad originaria del *logos* se proyecta así en un principio negativo que constituye lo que hemos denominado, con el filólogo Domínguez Rey, la «grieta

del lenguaje».

Aunque no existe una clarificada unidad del logos, un lugar *exterior* al lenguaje desde el que contemplarlo como un todo, la palabra presenta, no obstante, lo que Paul Ricoeur define como la «capacidad reflexiva, de distanciarse y de considerarse en cuanto tal y en su conjunto, como relacionado con el conjunto de lo que es», pues el lenguaje puede también designarse «a sí mismo como otro»<sup>909</sup>. Se trata de la facultad metalingüística que posibilita, en última instancia, que la palabra pueda considerar la alteridad de sí misma.

Constatamos así, al final de nuestro trabajo, que advenimiento y alteridad de la palabra remitirían a una reflexión metapoética que hunde sus raíces en lo propiamente metalingüístico. Dicha remisión radical a lo metalingüístico sería un rasgo compartido por la palabra de la mística, tal como anotamos en nuestro *contexto logológico*. El lenguaje descubre, a través del ahondamiento en esta función reflexiva, lo apofático e irrepresentable como la posibilidad de hacer manifiesto lo que Domínguez Rey llama «el espacio prelógico y antepredicativo del conocimiento»<sup>910</sup>. Por ello, a lo largo de esta tesis no habríamos hecho sino mostrar cómo nuestros autores sondean de forma extrema en la condición metalingüística que es inherente al fenómeno del lenguaje. Ricoeur define dicha conciencia reflexiva la «capacidad por la cual el lenguaje se siente como una llegada al discurso del ser sobre el que trata», constituyendo de este modo «la conciencia misma de su apertura»<sup>911</sup>. Una apertura que es un «saber extralingüístico» que la palabra muestra como fondo posibilitante, dominio prelógico del que surgen sus capacidades creadoras.

Frente a la instrumentalización de la palabra en el paradigma representativo, la exploración poética de su alteridad nos estaría señalando el margen no codificable, ajeno a todo sistema, que la palabra, por su condición de materia sonoro-simbólica inserta en el ámbito infinito de la realidad, no puede dejar de producir. Este margen inconmensurable que inaugura la palabra poética no es sino la ausencia profunda de un sentido definitivo y supremo que caracteriza tanto al lenguaje como al conocer propio del hombre. El apofatismo resultante no constituye, por ello, una mera postulación de irracionalismo sino el esclarecimiento de los límites del pensar, la condición inacabada e inacabable del propio pensamiento.

---

<sup>909</sup> Ricoeur, *La metáfora viva*, ed. cit., p. 401.

<sup>910</sup> Domínguez Rey, *El drama del lenguaje*, ed. cit., p. 316.

<sup>911</sup> Ricoeur, *ibid.*, p. 402.



Frente a la filosofía, este esclarecimiento no opera por abstracción conceptual, sino en la textura material del lenguaje, en su condensación vivencial como inscripción sonora de un espacio-tiempo que descubre una y otra vez el abismo infundado de la palabra, que hace de la experiencia del mundo un fondo inagotable de significación cuya elucidación semántica nunca aparece integralmente.

Tanto frente a la religión como frente a la filosofía, el poema no desemboca nunca, pues, en la palabra como *concepto*. Si el concepto representa, remitiéndonos a la definición de la pensadora y poeta Chantal Maillard un «supremo lugar de permanencia»<sup>912</sup>, la crisis de la divinidad rehuye todo lugar de consolidación del sentido, es decir, su constitución en un sistema cerrado de representaciones que pueda convertirse en instrumento de poder. La experiencia del lenguaje experimentada por la poesía moderna en el contexto de la crisis del ídolo ontoteológico constituye muy al contrario, como apertura máxima de la palabra, el desmontaje de todo mito fundador de la trascendencia. Lo trascendente es así tan infundado, irrepresentable y abismático como *inutilizable* desde una perspectiva ideológico-teológica, motivo sólo de experiencia individual en el acto de creación del poema y en la recreación de su lectura.

La crisis de la divinidad, en tanto experiencia del ámbito de lo apofático, se concibe en ambos autores como una forma de realización de lo real más allá de sus formas representables: en la obra poética de Paz y en la de Valente sólo insertando lo negativo en el centro de la realidad se puede llevar a cabo la destrucción de los esquemas ontoteológicos para llegar así a una vivencia integral de la trascendencia en la inmanencia. Una consecución que atañe fundamentalmente, como hemos señalado, al lenguaje y a su capacidad metalingüística para la autorreflexión crítica que, en tanto cuestionamiento de su naturaleza representativa, conduce a afirmar su dimensión creadora frente a su sola función instrumental. El lenguaje poético debe mostrar lo negativo, crearlo, por retracción, «copiar la trama no visible / en la parva materia» como escribe Valente en su poema «Mimesis», para alcanzar su «luminosa irrealdad» (DL: 469), o hacerse *transparente* en el caso de Paz, eliminar el lenguaje como mediación para convertirlo en acto en el cual y por el cual la realidad se realiza como vacuidad.

Lo negativo es suscitado y proyectado por el lenguaje para que el mundo se

---

<sup>912</sup> Chantal Maillard, op. cit., p. 123.

quede «*sin nombres*» y poder verlo «*tal cual es*» (MG: 594). En un caso o en otro, la poética abierta en la crisis de la divinidad como sondeo de alteridad de la palabra atenta contra el paradigma de verdad metafísica: no asienta un pacto estático y definido con un estado de cosas, en una *adaecuatio intellectus rei*, sino que introduce una irreductible tensión entre lo que es y lo que no es. Frente al modelo metafísico, la experiencia poética se hace lúcida crítica de la representación.

Cabría por ello definir la experiencia de la crisis de la divinidad remitiéndonos de nuevo a un concepto acuñado por Ricoeur para especificar la manera más propia que tiene el lenguaje poético de referir lo real: como asunción de su carácter de *verdad tensional*, es decir, aquel modelo de verdad que incluye «el aspecto crítico del *no es* (literalmente) en la vehemencia ontológica del *es* (metafóricamente)»<sup>913</sup>, y descubre así la realidad como un proceso redefinible y abierto, distanciado de sus propios modelos ya sometidos a conceptualización. La verdad tensional inaugura una tensión que anima lo real, lo sume en un movimiento continuo, indecible, por el cual se muestra como ámbito susceptible de nuevas reformulaciones.

Frente a la verdad lógico-teológica que pretende una representación fundamentadora del ámbito de la trascendencia, tanto Paz como Valente afirman su condición irreductible al vínculo paradójico entre el ser y el no ser. El ámbito apofático conlleva la afirmación de lo ficticio, de lo fabulístico. Para el poeta mexicano, la «*palabra inmensa y sin revés*» que define la totalidad de lo divino es una *fábula* que acaba integrándose críticamente, como espacio de lo negativo, «*entre los blancos del discurso*» (PC: 695), es decir, en la superposición instantánea de mismidad y otredad que produce el curso de la palabra poética. En el poema «Fábula» de *Fragmentos a un libro futuro*, Valente sostiene la sola pervivencia de «*lo que se narra y al narrarse crea / la sola narración para ninguno*» (FL: 562). La fábula se consolida como inminencia de lo imposible, afirmación del «*despierto sueño de los dioses*» que abre aún una expectación tensa y dirigida hacia la ausencia de la divinidad: «*quedan tiempo y escucha / para oír lo celeste*» (FL: 562).

El ámbito apofático en el que desemboca la modernidad poética merced a la crisis de la divinidad revela en los extremos del *logos* el fondo *poietico* de la realidad misma: la vivacidad, hecha de una materia sonora que, lejos de componer una representación petrificada e idolizada de lo real, proyecta un horizonte de sentido que

---

<sup>913</sup> Paul Ricoeur, *La metáfora viva*, ed. cit., p. 336.

no acaba nunca del todo de revelarse, sino que se sustrae ofreciendo tan sólo fragmentos de sí mismo y permitiendo en su ausencia la perpetua renovación de la palabra.

### 3.4. Conclusiones

La ponderación de las afinidades y divergencias que en torno al tema de la crisis de la divinidad relaciona los itinerarios poéticos de Octavio Paz y José Ángel Valente nos ha llevado en un primer momento a valorar la labor que ambos realizaron, tanto como antólogos cuanto en sus respectivas obras críticas, en el fortalecimiento de una tradición hispánica común a España y a Hispanoamérica sustentada en la realidad de una lengua única frente a criterios determinados por el concepto de nación.

Ambos se constituyen, desde el lugar excéntrico que ocuparon respecto a los diversos encuadres generacionales dentro de sus países, en promotores de la unidad del dominio hispánico merced a su integración en el ámbito de la modernidad poética occidental. La creación de una poesía que despliega en sí misma la crítica de la materia que la constituye, el lenguaje, representa el verdadero nexo de relación entre Octavio Paz y José Ángel Valente. La tradición hispánica a uno y otro lado del Atlántico queda así vinculada a través de una conciencia crítica de la palabra que restaura la posibilidad de una más profunda comunicación creadora entre ambas orillas del idioma. Frente al desequilibrio y ruptura que tanto Paz como Valente detectaron en las relaciones poéticas entre España e Hispanoamérica después de la Guerra Civil Española, la conciencia crítica del lenguaje que ambos despliegan en sus respectivas obras representa la fundación de un nuevo vínculo. Dicho vínculo no es directo, basado en la influencia explicitada de un poeta sobre el otro, sino constituido por su común inserción en el conjunto occidental de la modernidad poética.

Nos centramos asimismo en demostrar cómo la apertura de las poéticas de nuestros autores a una conciencia crítica del lenguaje está relacionada estrechamente con el fenómeno de la crisis de la divinidad. La ruptura del paradigma poético de la representación pasa por una consecuente crisis del orden ontoteológico que lo sustenta. El ídolo de la ontoteología, en sus derivaciones teológico-ideológicas constituye la pieza clave de dicho orden que la modernidad poética resquebraja a través de una profunda reflexión sobre el lenguaje y su vínculo con la realidad. Si el ídolo ontoteológico se define como el fundamento metafísico de un orden permanente e inamovible de lo real sustentado en un concepto elevado al rango de valor supremo,

Octavio Paz y José Ángel Valente reiteran una experiencia que caracteriza la línea poética de la modernidad que hemos explorado a lo largo de esta tesis: la experiencia del advenimiento y la alteridad de la palabra, los márgenes irreductibles del lenguaje, la grieta que la constitución simbólica de la palabra, frente a sus reducciones sistematizadoras, vuelve una y otra vez a abrir como característica más propia de sí misma. En la crisis del ídolo ontoteológico como sustentación de un sentido definitivo, o lo que es lo mismo, en la desaparición de un sentido central que organice y clarifique el movimiento total del lenguaje, Paz y Valente consideran que la unidad originaria del logos no se ofrece como una totalidad cerrada, sino que la única forma de acercarse a una experiencia de la misma, siempre fragmentaria, es proyectar una apertura infinita, un ámbito apofático e irrepresentable. Advenimiento y alteridad de la palabra son formas complementarias de exploración en dicho ámbito negativo.

La crisis del ídolo ontoteológico acarrea en nuestros autores una subversión del esquema dualista que funda la separación entre trascendencia e inmanencia, ser y no ser, a través precisamente de una trascendencia verbal. Esta trascendencia se descubre en el centro material de la inmanencia, en el dominio de la palabra, abierta a un fondo de significación que el lenguaje proyecta como insuficiencia de todo acto de nominación frente a una inabarcable infinitud semántica, perpetuo origen de renovación de lo poético.

Partiendo de estas bases comunes en lo que respecta a la experiencia de la crisis de la divinidad, procedimos a comparar la forma en que cada autor formaliza este itinerario de ruptura con el ídolo ontoteológico, definiendo vías expresivas divergentes acordes con el orbe de influencias místicas y poéticas que prima en cada uno.

Contra todo abstraccionismo lingüístico, ambos poetas parten de una comprensión de la palabra como materia, enclave fenomenológico que no representa una realidad previa sino que se constituye en origen de un orden renovado de lo real. El advenimiento de la palabra trata de mostrar el movimiento de génesis continua que constituye la palabra poética remitiéndola a sus raíces creadoras.

Para Octavio Paz, el advenimiento de la palabra formaliza la emergencia del devenir propio de la realidad, eliminando así el dualismo metafísico entre el ser y el no ser. La génesis del lenguaje poético se presenta como una resolución frágil de dicho dualismo a través de la aparición de los *nombres habitados* que se ofrecen como realizaciones instantáneas del propio devenir, frágil materialidad que escenifica asimismo su disipación. Realizar verbalmente la vivacidad que caracteriza el devenir de

lo real implica mostrar, en el propio despliegue del poema, el ámbito negativo e irrepresentable que configura tanto su inacabamiento como su renovación. La palabra poética tematiza de ese modo su emergencia creadora al tiempo que expone su carencia de fundamento y su condición de armonización instantánea de las oposiciones que impiden una vivencia unificada de la realidad. La emergencia creadora de la palabra poética se presenta por ello como un proceso continuo de actualización del origen.

Para José Ángel Valente, el advenimiento de la palabra se muestra como una fuerza de violenta retracción hacia lo latente del lenguaje, ámbito previo a la presencia de los *nombres habitados* y su instantánea materialización del devenir. Se intenta dejar huella verbal del impulso emergente previo a la constitución de las formas, abrir la palabra a una incondicionada potencialidad que dé cuenta de la infinita amplitud semántica que la constituye desde su más desnuda condición material.

A través del comentario confrontado de «Viento entero» de Paz y «Sobre el tiempo presente» de Valente pudimos ilustrar ambos caminos experienciales y la distinta comprensión del tiempo poético que se deriva de ellos: el *presente perpetuo*, instante de equilibrada plenitud propio de la poesía del mexicano, que sutura en su precario lapso las contradicciones que desgarran lo real, frente al *tiempo presente* del español, tiempo sin plenitud proyectado tanto a la inminencia de lo que aún no se ha cumplido y es sola posibilidad, como a la remanencia de lo que, preterido y olvidado, espera su definitivo cumplimiento. Si el tiempo en la poesía de Paz no avanza más allá de ese instante continuo de la realidad que es el propio devenir, el tiempo de Valente proyecta en una espera incierta el sentido de lo que aún no tiene presencia. En el caso de Paz, se subvierte la concepción escatológico-finalista del tiempo propia del cristianismo. En el caso de Valente, dicha concepción despliega un trasfondo de inminencia abierto a un incierto porvenir aún sin forma.

La distinta comprensión del tiempo poético condujo asimismo a valorar las diferentes vías que tienen ambos autores radicar la experiencia de la alteridad de la palabra a través del comentario de «Sunyata» del mexicano y «Palabra» del español. Tanto Paz como Valente coinciden en definir la experiencia poética como la creación de un espacio vacío, disponible para una revelación incondicionada de lo poético. Se trata de mostrar el ámbito de posibilitación infinita que constituye para ambos autores la grieta del lenguaje, la apertura de la palabra al inabarcable fondo de sentido que se abre en su constitución material, proyectando una totalidad significativa que nunca puede hacerse presente.

Paz lleva a cabo un proceso dialéctico de afirmación-negación del lenguaje que muestra en la disolución del sentido, en la irrupción de la unión de los contrarios, la otredad radical. La palabra poética tematiza su propia disipación para señalar una transparencia que manifiesta la inagotable vivacidad de lo real y reconcilia al mismo tiempo con su vacuidad. Sin embargo, en la poesía de Valente no existe ningún proceso dialéctico sino un encuentro radical con la otredad, una experiencia de transfiguración por la cual la palabra busca identificarse totalmente con el ámbito negativo de la nada. Frente a la transparencia paciana, Valente explora el vacío extremo en el ámbito informe de la noche y la materia.

Paz configura la experiencia de la alteridad de la palabra como *reconciliación* de mismidad y otredad, mas sólo en la precaria demarcación del instante poético: la palabra es instante de plenitud que se disipa. Valente lo hace como encuentro con la absoluta diferencia en la *retracción* de la palabra al ámbito de la nada. En la poesía de Paz, el *saber de la nada* que el poema muestra distiende las tensiones metafísicas reconciliando con la falta de fundamento. En la obra de Valente la experiencia de la nada no soslaya una vocación elegiaca que divide al sujeto poético entre la memoria de la caducidad de las formas finitas y la incondicionalidad de lo apofático.

Hay, sin embargo, un dominio de acercamiento máximo a la experiencia de unión con la otredad que es compartido por ambos poetas. Se trata del éxtasis erótico, concebido como vía de acceso a una totalidad recompuesta en el encuentro con el cuerpo del otro. Materia corporal y lingüística buscan así su identificación máxima. El *eros* representa para Paz la suprema manifestación del equilibrio de la realidad, una vez resueltos los dualismos disgregadores que la atravesaban. Valente parte del *eros* para retrotraerse al espacio incondicionado de la propia materia corporal, al sumergido ámbito oscuro de significación que el cuerpo del otro oculta.

Si las referencias místicas de Valente provienen esencialmente del orbe cultural del cristianismo, las de Paz remiten a la rama madhyamica del budismo mahayana. No obstante, comprobamos a través del comentario del poema «Cerámica con figuras sobre fondo blanco» y «El blanco» de Valente, cómo el espacio sin atribuciones de lo apofático acerca al poeta español al dominio místico extremoriental, aproximándolo de esta manera a un entorno de referencias cercanas a la poesía de Paz.

La relevancia de las alusiones intertextuales a la poesía de Quevedo en las obras respectivas de nuestros autores fue también objeto de nuestra reflexión. Una oportunidad para determinar asimismo la distinta recepción que desde sus privativos

postulados poéticos se hace de un mismo texto: el soneto «Amor constante más allá de la muerte». Mientras que Paz contrapone el «saber de presencia» que la unión erótica procura contra la supervivencia material del polvo enamorado de Quevedo, Valente busca en el símbolo de la ceniza una forma de explorar el ámbito de una memoria informe y potencial que la palabra puede reavivar en sí misma indefinidamente.

Valoramos igualmente en este tercer capítulo la relación entre divinidad y violencia sacrificial en la obra de nuestro autores. La estructura del sacrificio proyectada en la experiencia de la palabra poética opera la ruptura de la relación circular que René Girard detectaba entre la violencia de lo divino y el rito sacrificial: el sacrificio de la palabra no determina la perpetuación de un orden cultural sino el descubrimiento de un dominio negativo, irrepresentable, que ha de transformar el conjunto.

Por último, mostramos también cómo la crisis de la divinidad se relaciona con la noción de «verdad tensional» debida a Paul Ricoeur: advenimiento y alteridad de la palabra no refieren un previo contenido representable sino que inscriben la tensión crítica del no ser en el ámbito de lo que es.

Constatamos de este modo, como cierre de nuestro recorrido, que lo inaugurado con la crisis de la divinidad es una vía metapoética que ahonda en la capacidad metalingüística del lenguaje. Palabra mística y palabra poética compartirían una análoga exploración autorreflexiva que señala a una otredad que el lenguaje, liberado de estructuras conceptuales, integra en su propia potencialidad semántica, enclavándose en el centro de una realidad abierta a su reavivación.

## CONCLUSIONES GENERALES

Nos propusimos en esta tesis tratar de comprender las alusiones a Dios, a los dioses o a lo divino que, ajenas a los nombres propios de las grandes religiones, siguen teniendo lugar en la línea poética de la modernidad: una aproximación a ese *dios de los poetas* que con tanto vigor ha sobrevivido a la nietzscheana *muerte de dios* para ser objeto de invocaciones, comparaciones, búsquedas e imágenes de muy diversa naturaleza simbólica en una larga nómina de autores entre los que se encuentran nombres centrales de los últimos dos siglos de la poesía occidental como Hölderlin, Mallarmé, Rilke, Celan o Juan Ramón Jiménez. Tomamos como objeto de análisis la obra de dos poetas que se insertan de lleno, desde los parámetros de la tradición hispánica, en la continuidad de dicha línea: Octavio Paz y José Ángel Valente. Intentamos, pues, interpretar la persistencia de lo divino para aclarar qué clase de transformaciones se han operado en su comprensión poética en un orden cultural secularizado como el occidental, tanto frente a la tecnificación de la ciencia como frente a los distintos confesionalismos religiosos.

Postulamos para ello la noción de crisis de la divinidad haciendo resonar la densidad etimológica de la palabra *crisis* para comprenderla como *mutación* y *momento decisivo*. Habilitamos igualmente la noción de ídolo ontoteológico para definir el proceso por el cual la teología cristiana y la filosofía occidental colaboran en transformar la divinidad en una representación concebida a la manera de un objeto o ídolo conceptual en el que se cruzan lo filosófico y lo teológico. La crisis tiene lugar en las obras de los autores de la línea poética de la modernidad como mutación de este ídolo ontoteológico en un dominio apofático e irrepresentable que destituye sus imágenes petrificadas para concentrarse en la materia que configura la propia experiencia poética: el lenguaje.

Pues la crisis del ídolo ontoteológico representa ante todo la crisis de una determinada comprensión del lenguaje: frente a la concepción de la palabra como un



sistema de representación apoyado en un logos central y unitario que clarifica y asienta cada fragmento de lo real en una totalidad estable y ontoteológicamente consolidada, señalamos cómo la modernidad poética comienza con la ruptura de esta unidad ontoteológica del lenguaje. Se pierde la experiencia del *Libro de libros* como red de analogías estructuradoras de la realidad: lo que encuentran los autores de la línea poética estudiada en esta tesis es una rota unidad del logos cuya recomposición es imposible. No obstante, dicha imposibilidad es proyectada hacia el ámbito del vacío, de lo apofático e irrepresentable. La definitiva ausencia de esta unidad del logos permite una experiencia de apertura a las posibilidades de creación de la palabra: descubre asimismo la tensión que la relaciona con su fondo no presente de posibilidades semánticas, su *alteridad*, apartándola de esta manera de toda idolización petrificante y convirtiendo lo real en un proceso de continua revivificación creadora. La palabra poética se hace *metapoética* por cuanto explora la *grieta del lenguaje*, el dominio potencial, inabarcable, que define su constitución simbólica y remite a una totalidad de significado que permanece ausente, en una latencia que puede ser tan sólo fragmentariamente activada en el proceso de la creación.

La crisis de la divinidad como desaparición de un logos central da lugar a un pliegue metapoético que potencia un sondeo del lenguaje en el ámbito de lo negativo, estudiado a través de dos nociones complementarias: *advenimiento* y *alteridad* de la palabra. Hemos tratado de mostrar cómo la línea poética de la modernidad que privilegiamos a través del estudio de las obras de Octavio Paz y José Ángel Valente regresa de continuo a la formalización de estos dos movimientos de la palabra poética.

Definimos el advenimiento de la palabra como la aproximación a la emergencia o aparición de una palabra que no se ofrece como representación de la realidad sino como efecto óntico de la misma, estímulo fenomenológico y material que muestra su propia emergencia remitiendo al acto primordial de la nominación. La experiencia poética se concentra en el advenir de su propia génesis, convirtiéndose en la forma que tiene el lenguaje de asistir a su propio nacimiento. La palabra cesa de ser un medio para sondear en su originación y descubre de ese modo, en el vacío dejado por la ausencia de un nombre absoluto, el fondo semántico de posibilidades que hace de la realidad un proceso de infinita elaboración del lenguaje y de sí misma un acto ejecutivo capaz de producirse como nueva realidad.

Si el advenimiento de la palabra formaliza el origen como principio de perpetua renovación de lo poético, su alteridad señala el vacío perpetuamente abierto que lo

posibilita: se concentra en la relación tensional que el lenguaje entabla con *lo otro* de sí mismo, fondo enigmático de su condición material que descubre el carácter apofático de un vacío irreductible por el cual se muestra la unidad abierta del logos: la ausencia de un fundamento definitivo que convierte la experiencia de lo real en un proceso continuo de creación. Si advenimiento es emergencia de la palabra, alteridad es tensión con el vacío posibilitante, fondo abismal que el proceso creador muestra como incondicionalidad ilimitada y libertad del lenguaje. La alteridad de la palabra se manifiesta como materialidad enigmática y resistente a lo inefable o como forma de la propia disipación del lenguaje, acallamiento, frente al ámbito de lo totalmente otro. La alteridad no constituye, pues, lo inefable sino el fondo insondable de posibilidades de sentido de la palabra.

A lo largo de nuestra tesis fue nuestra intención mostrar en la poesía de nuestros autores la manera en que la crisis de la divinidad como ruptura de un logos ontoteológico profundiza en el proceso autorreflexivo que la palabra poética lleva a cabo a través de una constante formalización de advenimiento y alteridad de la palabra. No hay ya para estos poetas un orden supremo que ordene y rijan las representaciones de la realidad sino un persistente concentrarse en las aperturas del lenguaje a su propio fondo infundado de sentido. Advenimiento y alteridad llevan a su extremo la capacidad metalingüística de la palabra, principio de sus capacidades creadoras, en el descubrimiento del vacío originario que el lenguaje no cesa de señalar en un proceso interminable de autoesclarecimiento. La constitución de la palabra poética como verdad se opone de este modo a la concepción filosófica representacional que se instituye como *adaecuatio intellectus rei*, para exponerse como *verdad tensional*: una demostración del dominio de lo negativo en el espacio del ser que introduce una visión no conceptualizada de lo real y por tanto abierta a nuevas reformulaciones. Esta verdad tensional que es paso previo para la libre recreación de lo real se hace posible, a fin de cuentas, por la posibilidad autorreflexiva de la palabra, en la tensión que esta establece con sus propias representaciones.

De esta forma, comprobamos cómo cada poeta presenta su característica y privativa forma de descubrir el dominio de lo apofático siempre en conexión con la crisis de un modelo ontoteológico de divinidad. La destrucción, la negación o el alejamiento del ídolo constituye el primer tramo de una vía paulatina de liberación de la palabra. Tiene lugar la manifestación del vacío como revelación de una falta de fundamento metafísico y una potenciación de las capacidades creadoras del lenguaje

que irrumpe como nuevo hecho revelador. Cada autor integra entonces en su experiencia poética de forma propia dicho ámbito apofático merced a la relación tensional que con él entabla, sea a través de la formalización de la emergencia de la palabra (advenimiento) o de su confrontación radical con lo totalmente otro (alteridad).

También tratamos de hacer patente que la palabra poética y la mística muestran, en su análoga disolución del ídolo y en su experiencia de un dominio apofático, una proximidad que se perfila también en una remisión de la palabra al fondo abismal de su sentido: como acto desencadenador de una nueva realidad que redefine la comprensión de lo existente o como radical enfrentamiento con lo totalmente otro.

Es preciso, en este cierre de nuestra tesis, ir reconstruyendo los distintos tramos del camino que nos llevó a la experiencia de todas estas conclusiones de carácter más general que hemos enumerado hasta ahora. Planteamos la sucesión de una serie de contextos (*filosófico, logológico y poético*) que, aunque precedentes en orden, dimanen del análisis principal de la obra poética de Octavio Paz y José Ángel Valente, apuntalamientos más sólidos de nociones que fueron presentándose en la lectura interpretativa de sus obras poéticas.

En el *contexto filosófico* procedimos a reconstruir la estirpe de la noción de *ídolo ontoteológico* como imbricación del pensamiento cristiano con la filosofía griega a partir de la concepción de Dios como *analogia entis* propia de la teología tomista. El ídolo, comprendido desde su raíz etimológica (*eidôlon*, «lo que se ve») es lo que detiene y fija la mirada, el dios hecho concepto, permanencia estructurada por una onto-teología que lo convierte en un utilizable objeto de representación. Mientras que la teología mística, definida por su concepción apofática de lo divino, se inclina del lado del icono, es decir, de una materialidad que se muestra como «paso a lo invisible», a lo que no puede ser sometido a objetualización conceptual.

Nos atuvimos después a un somero análisis de las reflexiones de Friedrich Nietzsche y Martin Heidegger en torno a la divinidad. Tratamos así de estudiar *la muerte de Dios* en tanto crisis de la metafísica, como hundimiento del ídolo ontoteológico y posibilidad de una nueva comprensión de lo divino fuera del vínculo idolátrico. Nietzsche transfigura lo divino en un impulso creador que pretende colocar el devenir en el lugar del ser para convertir la experiencia de la vida en una actividad artística. Heidegger descubre un ámbito irrepresentable que perdura en la ausencia de lo

divino y que el arte ayuda a revelar cuando se convierte en desocupación, en apertura de un vacío, aprendiendo así, en una abierta espera, a «existir en lo que no tiene nombre».

En nuestro *contexto logológico*, intentamos esbozar un intento de fenomenología de la palabra religioso-mística con el objeto de dilucidar cómo las *palabras* hablan de la *Palabra*, es decir, cómo la posibilidad de la palabra mística reside en un llevar a su extremo la cualidad metalingüística del lenguaje, principio de sus capacidades creadoras. Una capacidad creadora que la religión *dinámica o mística* lleva a término frente a una religión estática basada en la «cristalización» de lo descubierto por el misticismo. Presentamos las nociones de advenimiento y alteridad de la palabra respaldándolas con la obra de dos pensadores del lenguaje: Walter Benjamin concibe el hecho lingüístico como pura comunicabilidad anterior a todo contenido por la cual el lenguaje *se comunica a sí mismo* y materializa en su condición simbólica lo no comunicable; Wittgenstein se concentra análogamente en un lenguaje que manifiesta su propia existencia como forma tautológica de aludir a lo inexpresable. Recurrimos también a referencias a textos religiosos de origen occidental y oriental (Biblia, Cábala, Upanishads, Evangelios Gnósticos) con el fin de ilustrar los que denominamos *núcleos logológicos*: las derivaciones cosmogónicas (advenimiento) y apofáticas (alteridad) del lenguaje. Expusimos asimismo la noción de *irreductibilidad no-dualista* de la experiencia de lo divino, medio de dar cuenta de la coincidencia paradójica de dos formas de relación con el ámbito de lo apofático: como *interioridad-identidad* y como *exterioridad-diferencia*.

Nuestro *contexto poético* adoptó un criterio comparatista basado en la concepción de la literatura occidental como un vasto sistema de analogías entre cuyos autores es posible establecer relaciones y traducciones, afinidades y divergencias. Introdujimos asimismo la perspectiva de Octavio Paz y José Ángel Valente con el objeto de reconstruir la recepción crítica del devenir de la tradición moderna en lo que respecta a la crisis de la divinidad que nuestros poetas habían llevado a cabo en sus respectivas obras ensayísticas, tema referencial que ha guiado nuestro recorrido. Marcamos así vínculos significativos que hicieron entrar en nuestras consideraciones conexiones que desarrollamos posteriormente con mayor detenimiento en los capítulos de la segunda parte de la tesis dedicados a Paz y a Valente. Aunque nuestro punto de concentración fue la génesis de la modernidad y su posterior desarrollo, comenzamos

centrando la visión crítica que Paz y Valente proyectan sobre la tragedia griega, la *Divina Comedia* de Dante, el *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz y el *Primero sueño* de Juana de Asbaje, antes de entrar en el proceso abierto con el Romanticismo.

Destacamos, en primer lugar, cómo nuestros autores coinciden en señalar el carácter transgresivo del género trágico como «crítica de los dioses» (Paz) donde tiene lugar una lucha contra una «forma ya revelada del dios» (Valente) en busca de una nueva manifestación de la realidad apartada del cierre impuesto por la ortodoxia teológico-política.

La *Divina Comedia* representa, para Paz, la plenitud analógica de una imagen del mundo y del lenguaje apoyada en el centro teológico-cósmico de la divinidad: *el mundo como libro* que engarza simbólicamente cada fragmento de significado en una unidad trascendente. La obra del italiano convierte al amor en vía de exploración metafísica, y por su carácter de poema sacro pretende hacer coincidir por completo la verdad metafísica con su contenido a través de una serie de ordenados niveles hermenéuticos. Valente reflexiona sobre lo inefable en la *Comedia*, concibiéndola como la posibilidad de «alojar infinitamente en el significante lo no explícitamente dicho».

El *Cántico espiritual* de Juan de la Cruz nos dio la oportunidad de ilustrar el desplazamiento de la experiencia poética desde la teología especulativa a la mística, en un contexto histórico debatido entre Reforma y Contrarreforma, en el cual los místicos chocan contra una cada vez más poderosa institucionalización del sentido. Tanto Paz como Valente contribuyeron a destacar la complejidad hermenéutica del *Cántico* frente a sus lecturas dualistas, señalando la inextricable unión de lo erótico y lo espiritual en el poema. Comentamos igualmente algunas estrofas de este texto especialmente reveladoras con respecto a la poesía de Valente y su concepción del lenguaje poético como «lugar de manifestación», inspirada en la obra de Juan de la Cruz.

Consideramos el *Primero sueño* de Juana de Asbaje una obra que muestra la crisis de la concepción ontoteológica de la divinidad como resquebrajamiento de la cosmovisión aristotélico-escolástica favorecido por las concepciones de la *nuova scienza* y su ruptura con las antiguas nociones de la teología medieval. *Primero sueño* se inserta por ello mismo, según Paz, en el proceso poético moderno: poesía como búsqueda de conocimiento de lo absoluto resuelta en la constatación de un imposible, visión de la no visión, que funda las bases de una poesía crítica.

Entramos después en el proceso de la modernidad iniciado por el romanticismo y en sus versiones poéticas (Nerval, Jean Paul) de la muerte de Dios, momento que

consume la ruptura de la armonía cósmica dantesca y su imagen del mundo como libro, logos unificado por la sustentación metafísica del dios del cristianismo que asegura su integral legibilidad. Lo trascendente comienza a considerarse una pulsión inmanente al lenguaje mismo: destrucción del ídolo conceptual que se transforma de palabra *revelada* a palabra *revelándose*, en un proceso poético que se ofrece como formalización de la génesis del hecho creador en el espacio vacío y libre de la presencia central del ídolo. Si Blake concibe la obra poética como percepción de infinito, con Wordsworth mostramos un proceso de interiorización de la divinidad, llevado a cabo en el propio despliegue del poema. En el romanticismo alemán, Novalis respalda una idea análoga cuando considera que la labor de la poesía es la creación de una religión, convertida en «poesía práctica». Nos referimos a la pulsión material de su poesía y al símbolo de la noche como elementos fuertemente presentes asimismo en la obra de Valente. El autor de «Astralis» busca en la palabra poética una armonización unificadora de la realidad para culminar una semejanza con Dios que es a la vez transfiguración activa del mundo. Hölderlin representa una faceta del romanticismo más vinculada a la raíz griega de occidente, que hace de la palabra poética la salvaguarda de la ausencia de lo divino y la distancia necesaria que ha de mediar con dicho ámbito. Sopesamos el concepto de «sobriedad occidental» en relación con la poesía de Paz y mostramos asimismo cómo Valente destaca en el autor de *Hiperión* la noción de *antitheos* para respaldar su visión de la violencia poética contra las imágenes establecidas de la divinidad.

Pasamos después a valorar las aportaciones del simbolismo francés en su búsqueda de una trascendencia imposible que profundiza en el vínculo entre crisis del ídolo ontoteológico y crisis del paradigma de la palabra como representación: el vacío despejado por el ídolo como orden central es ahora sondeo radical de las posibilidades del lenguaje, por encima de las nociones de *sujeto*, *espíritu* o *naturaleza*. El ser enigmático de la palabra se formaliza en la obra de Stephan Mallarmé como descubrimiento del ámbito apofático de la nada: un proceso de extremo despojamiento de los asideros metafísicos que manifiesta una destrucción del Dios-ídolo análoga a la practicada en su trayectoria poética por Paz y Valente. Una concepción material de la palabra, convertida en *efecto* de la realidad, deja atrás cuestionamientos ontoteológicos para convertirse en «mentira gloriosa», construir sus *ficciones* sobre el «espacio vacante» y afirmarse tan sólo como *verbo*, interioridad inagotable de la escritura. En ella se repliega y se concentra el fondo de ese «Soi» en donde radica el poeta francés la inmanencia material de lo divino.

Señalamos cómo Rainer Maria Rilke, desde un espacio de inmanencia análogo al de Mallarmé, considera la palabra poética búsqueda y construcción artística de una divinidad futura que ha de ser el resultado de plenitud del propio transcurso creador. Lo divino, por tanto, es creación, labor celebratoria descubierta en la palabra como fondo de potencialidad que proyecta una sobreabundancia de lo real en el lenguaje. Juan Ramón Jiménez, en la culminación del simbolismo hispánico, comparte con Rilke la comprensión procesual de lo divino en el poema, como *nombre conseguido*. El dios se hace «posible por la poesía», continuo advenir de la palabra que va perfilando en la plenitud de su forma el venir de una «trasparencia» que ahonda en la realidad inmanente como su fondo inagotable, conciencia de la inagotabilidad del lenguaje mismo. Fue también la oportunidad de valorar la recepción crítica de Paz y Valente acerca de la última poesía de Jiménez y de establecer puntos comparativos desarrollados con posterioridad acerca del símbolo de lo transparente (Paz) y el enfrentamiento con el dominio radical de la nada (Valente).

Wallace Stevens nos dio la oportunidad de profundizar en una análoga concepción de lo divino como *dios de alta poesía*. Desarrollando una visión de lo ficcional próxima a la mallarmeana, la palabra poética, en el eclipse del ídolo ontoteológico, deviene medio de redención de la *vivacidad* de la existencia. No existe *nombre propio* para lo divino sino inmanencia elaborada artísticamente sin apartarse un ápice de su condición finita. La obra de Paz nos mostró una comprensión de la vivacidad cercana a la de Stevens, así como una crítica afín de los *nombres propios*.

Intentamos, por último, mostrar la relevancia de la poesía de Paul Celan en relación a la obra de Valente: la palabra poética del rumano inscribe en su carácter enigmático su máxima apertura a la otredad y surge como huella superviviente convertida en «camino de lo imposible» a la búsqueda de lo «Totalmente Otro».

Terminamos la primera parte de nuestra tesis sintetizando la trayectoria de la línea poética moderna a través de la relación entre crisis del paradigma representativo del lenguaje y desaparición del ídolo ontoteológico: apertura de un vacío que la palabra busca, en la formalización tanto del proceso de su originación como de su alteridad enigmática.

La segunda parte de la tesis se internó en el ámbito hispánico a partir del análisis pormenorizado de nuestro tema central en las obras de Octavio Paz y José Ángel

Valente, con atención a las afinidades, ecos y rupturas establecidas con la línea de autores previamente estudiada.

Seguimos el curso de la obra poética de Octavio Paz intentando determinar cómo se produce la experiencia de la crisis del ídolo ontoteológico en sus primeros poemarios: la trascendencia absoluta de Dios condena a la realidad contingente al no-ser, «*forma terrible de la nada*», contra la que se opone una quiebra de la concepción escatológico-finalista del tiempo propia del cristianismo y una ruptura de los dualismos metafísicos que abre a una nueva forma de experiencia de lo divino: estado de armonía instantánea de la realidad que la palabra poética realiza en su propio aparecer, rompiendo con todo paradigma representativo. La nada destructiva deviene, en *¿Águila o sol?*, vacío originador de una génesis de la palabra que presenta resonancias cosmogónicas: proceso de ascesis por el cual se dejan atrás asideros metafísicos para concentrarse en la emergencia creadora de la palabra. En el hueco creador abierto por la ausencia de una gramática ontológica, Paz explora las resonancias ontogenésicas del lenguaje en *Semillas para un himno* y *La estación violenta*, y lleva a cabo una subversión del mito de la caída, al que opone la plenitud presente de la experiencia poética y una concepción del origen como fuente de transformación histórica. Frente al modelo de totalidad como absorción absoluta en lo Uno, la poesía del mexicano concibe una pluralidad de presencias en la que cada fragmento puede devenir totalidad en el ámbito del instante poético. La divinidad se transforma en *transparencia* en *Piedra de sol*, mediación entre los extremismos metafísicos capaz de crear una comunicación entre nada y plenitud. Su poesía profundiza más tarde en el fenómeno de la *cointidentia oppositorum*, llevando el lenguaje poético a integrar expresivamente su propia otredad formalizándola como disipación de sí mismo. Etapa crítica del lenguaje, concentrada en *Salamandra*, *Solo a dos voces* y *Días hábiles*, en la cual el poeta manifiesta la precariedad de la palabra una vez explorada su emergencia ontogenésica: la palabra como unión de los opuestos descubre un horizonte de imposibilidad, no puede colmar el vacío metafísico dejado por la ausencia del ídolo.

La experiencia del mundo espiritual de la India, a través de la profundización en la rama maddhyamica del budismo mahayana, le muestra a Paz un camino de reconciliación con la precariedad de la palabra y su consiguiente falta de un fundamento metafísico: la forma terrible de la nada disipa ahora todo resto de angustia para devenir vacuidad. En *Ladera este*, *Hacia el comienzo*, *Blanco* o *El mono gramático*, el carácter precario del lenguaje se convertirá, de este modo, en la máxima fuerza expresiva de su



obra poética: mostrar, realizándose en la palabra, la vacuidad-vivacidad de lo real. Lenguaje y mundo son efectos de una común vacío metafísico tan resplandeciente como finito. Por ello el texto se transforma en el escenario verbal de su propia disipación, realidad configurándose como devenir puro, apuntando a un silencio que es consumación y anulación del espacio sígnico al que el poema conduce.

Desarrollamos asimismo las conexiones y divergencias con la línea poética de la modernidad que habíamos señalado previamente: el ansia de Dios como conocimiento absoluto en el *Primero sueño* y su contraste con la moderna crítica del lenguaje; la imagen del centro vacío del cosmos y su relación con el romanticismo; el nexo con Mallarmé y su concepción de poema crítico; la crítica budista al antropocentrismo de la conciencia poética frente a la *egoidad originaria* del idealismo romántico; la búsqueda de una intensidad paradisíaca en el presente poético y su analogía con la *vividness* de Wallace Stevens.

En lo que concierne a José Ángel Valente, reconstruimos también su trayectoria poética en función de nuestro tema central, incidiendo en aquellos vínculos con la poesía de Octavio Paz que son objeto de desarrollo en la tercera parte de la tesis. Comenzamos con una reflexión acerca de la relevancia del nexo existente entre mística y poesía en su obra para analizar el despliegue de sus distintos ciclos.

Un proceso purgativo rompe con las formas reveladas de la divinidad a través de la activación de una suerte de violencia poética definida por una *contrapalabra* que ha de destruir los distintos discursos e ideologías que imponen una cerrada y limitante imagen de la realidad: lucha contra la represión de un totalitarismo que iguala lo político y lo metafísico. Se produce igualmente en su obra la formalización de una *kenosis* o vaciamiento de la identidad poética, influido por la obra mística de Miguel de Molinos: vía hacia una completa disponibilidad a la recepción del otro o de lo otro, definida por una identidad negativa que puede así ofrecerse como memoria plenaria del mundo.

Una vez alcanzada una total receptividad, Valente se interna más radicalmente, a partir de *Interior con figuras*, en el espacio de incondicionalidad de la palabra que incorpora plenamente la experiencia del vacío que ya se había alcanzado: la palabra poética, como emergencia material de la realidad, se hace retracción extrema hacia el ámbito de su potencia infinita. El principio de la formación, interiorizado por la palabra poética, es *inmaterialidad de la materia*, vacío que se sostiene como perpetuo despertar de lo real, infinitud creadora sin forma aún que se rastrea en *Tres lecciones de tinieblas* a partir de la experiencia genésica. Este dominio se proyecta también al erotismo

poético en *Mandorla*. Valente concibe la palabra como parte de una corporalidad material: el *eros* es impulso de ahondamiento que *ilimita* la otredad del amante hasta llevarla a la infinitud potencial que comparte con el origen de todo lo real.

En el último tramo de su obra, especialmente en *Fragmentos de un libro futuro*, tiene lugar la extrema identificación de la interioridad del sujeto poético con un principio vacío que es entrada radical en el dominio de la alteridad de la palabra. Una transformación que muestra la imposibilidad poética que define su carácter enigmático, estudiada a través de distintos motivos simbólicos: el pájaro, la luz oscura y el vacío. Frente a la consumación de la vía unitiva propia de la mística cristiana, la poesía de Valente desemboca en una particular tensión entre la liberadora transformación en la otredad y una inclinación elegíaca suscitada por la finitud de las formas. El retorno a lo previamente negado que se produce en la mística tiene lugar desde la perspectiva imposible de un *más allá* que, en su duplicidad, impide la plenitud unitiva.

La crisis de la divinidad da lugar en Valente a la interiorización de un *saber de la nada*, experiencia de la incondicionalidad y libertad del vacío que se resuelve en inminencia continua de lo irrepresentable, apertura a la pura diferencia, otredad que rompe toda cerrada inmanencia, por la cual el poema concentra en su densidad enigmática la posibilidad de perpetuar el deseo y la tensión hacia lo aún no manifiesto.

Tratamos asimismo de profundizar en las conexiones de la poesía de Valente con los autores del contexto poético a través de los siguientes puntos de relación: con respecto a Juan de la Cruz, tratamos las influencias del carmelita en la fenomenología de la luz, el símbolo del pájaro, la identificación con la nada como identidad con una mirada interior; aludimos también al movimiento descensional de la poesía de Novalis y su potenciación de la noche como espacio apofático; las manifestaciones del ángel en la poesía de Rilke; el dios del venir juanramoniano como *nombre conseguido* frente al *dios del lugar* de Valente como apertura a la inminencia; con respecto a Celan tratamos la común atracción por la cábala como reificación de la palabra, la identidad entre verdad y sombra, el ámbito negativo de la mandorla, y en definitiva, su compartida concepción de la imposibilidad de la palabra poética enfrentada a *lo totalmente otro*.

Llegamos por último a la tercera parte de la tesis, de carácter conclusivo, en la cual desarrollamos convenientemente las divergencias y afinidades entre los itinerarios poéticos de Paz y de Valente en relación con el fenómeno central de la crisis de la divinidad. Planteada una concepción unitaria de tradición hispánica basada en el idioma

común, pudimos constatar que la posibilidad de un diálogo entre España e Hispanoamérica se basa tanto en su activa apertura a la tradición de la modernidad poética occidental como en su renovada lectura de una tradición común. La verdadera contemporaneidad señalable entre Paz y Valente se establece, de este modo, a través de su análoga conciencia crítica del lenguaje, relación no directa que presenta asimismo innumerables ecos que retrotraen a hitos relevantes de una tradición compartida, como la poesía de Juan de la Cruz y de Francisco de Quevedo.

Nos centramos después en destacar su común comprensión de la palabra como *materia*, contra todo abstraccionismo lingüístico, enclave fenomenológico que no es representación de una realidad previa sino nueva realidad en sí misma. Contrastamos cómo la génesis de la experiencia creadora se produce en Octavio Paz como *presencia* plena del *nombre habitado*, realización instantánea del propio devenir, mientras que en José Ángel Valente se formaliza como *retracción* a la latencia originaria de la palabra.

Calibramos su distinta comprensión del tiempo poético: el *presente perpetuo* de Paz, instante de equilibrada plenitud en el que tiene lugar la momentánea anulación de los opuestos, con el *tiempo presente* de Valente, horizonte de inminencia de lo que aún reside en el ámbito abierto de la posibilidad.

Ambos autores conciben de forma afín la experiencia poética como *creación de un vacío*, ámbito de mostración del fondo insondable del lenguaje que se exhibe de continuo tanto en la obra de Paz como en la de Valente como posibilitación infinita: totalidad de significado a la que el lenguaje alude en su tentativa imposible, siempre recomenzada, de abarcarla. Vimos cómo esta creación de un vacío presenta en la poesía de Paz la forma de un *proceso dialéctico* de disolución del lenguaje, mientras que en Valente surge en la manera de un *encuentro e identificación radicales* con lo totalmente otro.

Ponderamos las coincidencias que, con respecto a la relación palabra-erotismo, cabe destacar entre las obras de nuestros dos autores. El éxtasis erótico es acceso a una totalidad recompuesta en el encuentro con el cuerpo del otro. Si el *eros* representa para Paz la *reconciliación* consumada de las contradicciones de la realidad, Valente parte de la experiencia erótica para obrar una *retracción* al origen incondicionado que toda otredad constituye.

Confrontamos asimismo las distintas alusiones intertextuales a la poesía de Francisco de Quevedo que en la obra de ambos poetas es posible encontrar con el fin de determinar su distinta recepción de dicho autor en lo que concierne a su transgresión de

los esquemas dualistas cristiano-platónicos: el *dios del instante* paciano, surgido de la anulación del dualismo, fue contrapuesto al símbolo de la *ceniza* en la poesía de Valente y sus valores de reavivación de una memoria potencial inscrita en la materia verbal.

Reflexionamos sobre la común relación entre violencia y ámbito de la divinidad que a través del esquema sacrificial ilustra la obra de nuestros autores. Dicho esquema pretende una ruptura de la relación circular detectada entre el ámbito divino y el rito sacrificial, en la medida en que no se ofrece como perpetuación de un orden cultural sino como entrada en un ámbito negativo que ha de romper el carácter cíclico del conjunto.

Analizamos también cómo la experiencia de la crisis de la divinidad comunica desde lo apofático las referencias místicas occidentales con el descubrimiento del ámbito extremoriental, a través del comentario del poema «Cerámica con figuras sobre fondo blanco» y «El blanco» de Valente y sus conexiones con la influencia budista en la poesía de Paz.

Todas estas relaciones que hemos puesto de relevancia son el resultado de una concepción de la palabra poética surgida del fenómeno central de la crisis de la divinidad: el hundimiento del *ídolo* y la apertura de un *vacío* que rompe el orden metafísico y que la conciencia autorreflexiva del lenguaje sondea incansablemente. Un lenguaje que en la tradición poética de la modernidad, analizada a partir de los textos de Paz y de Valente, vive su precariedad metafísica como una forma de libertad incondicionada en la que se cifra la más alta posibilidad creadora de la poesía. Nuestros autores descubren, de este modo, una trascendencia fuera del orden ontoteológico, integrada en el ámbito material e inmanente del lenguaje. Trascendencia *verbal* que no lleva sino al espacio infinito de las formas poéticas y a su interpretación interminable, a la disponibilidad creadora del lenguaje hecho realidad renovada. La experiencia de asunción del vacío que tanto Octavio Paz como José Ángel Valente llevan a cabo en su obra poética representa la forma más extrema de liberación de la palabra y, por ello mismo, de liberación de la realidad frente al abstraccionismo de los sistemas ideológico-teológicos y su amenaza de ortodoxia aplanadora y totalitaria. Contra la amenaza de endiosamiento de las palabras en la idea, teológica o meramente ideológica, la mostración de lo negativo desinstrumentaliza el lenguaje y lo centra en la más extrema intimación con lo real. Así, llegados al término de nuestro trabajo, podemos destacar la enorme relevancia de la crisis de la divinidad en la constitución de un lenguaje poético enclavado en la complejidad fenomenológica de lo real.



## **BIBLIOGRAFÍA**

## **1. Octavio Paz**

### 1.1. Poemarios y recopilaciones de su poesía

*Luna silvestre*, México: Fábula, 1933.

*¡No pasarán!*, México: Simbad, 1936.

*Raíz del hombre*, México: Simbad, 1937.

*Entre la piedra y la flor*, México: Nueva Voz, 1941.

*A la orilla del mundo*, México: ARS, 1942.

*Libertad bajo palabra*, México: Fondo de Cultura Económica, 1949.

*Águila o sol?*, México: Fondo de Cultura Económica, 1951.

*Semillas para un himno*, México: Fondo de Cultura Económica, 1954.

*Piedra de sol*, México: Fondo de Cultura Económica, 1957.

*La estación violenta*, México: Fondo de Cultura Económica, 1958.

*Salamandra (1958-1961)*, México: Joaquín Mortiz, 1962.

*Viento entero*, Delhi: The Caxton Press, 1965.

*Blanco*, México: Joaquín Mortiz, 1967.

*Discos visuales*, México: Ediciones ERA, 1968 (Arte de Vicente Rojo).

*Ladera Este (1962-1968)*, México: Joaquín Mortiz, 1969.

*La centena (1935-1968)*, Barcelona: Barral, 1969.

*Topoemas*, México: Ediciones ERA, 1971.

*Renga*, México: Joaquín Mortiz, 1972. Poema colectivo con Jacques Roubaud, Edoardo Sanguinetti y Charles Tomlinson.

*El mono gramático*, Barcelona: Seix Barral, 1974.

*Pasado en claro*, México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

*Vuelta*, Barcelona: Seix Barral, 1976.

*Hijos del aire/Airborn. Con Charles Tomlinson*. México: Martín Pescador, 1979.

*Poemas (1935-1975)*, Barcelona: Seix Barral, 1979.

*Prueba del nueve*, México: Círculo de Lectores, 1985.

*Árbol adentro (1976-1987)*, Barcelona: Seix Barral, 1987.

*Lo mejor de Octavio Paz. El fuego de cada día*, selección, prólogo y notas del autor. Barcelona: Seix Barral, 1989.

*Obra poética (1935-1988)*, Barcelona: Seix Barral, 1990.

*Reflejos: réplicas. Diálogos con Francisco de Quevedo*, México: Vuelta-El Colegio Nacional, 1996.

*Delta de cinco brazos*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1998.

*Figuras y figuraciones*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.

## 1.2. Ensayo

*El laberinto de la soledad*, México: Cuadernos Americanos, 1950. Segunda edición, Fondo de Cultura Económica, 1959.

*El arco y la lira*, México: Fondo de Cultura Económica, 1956.

*Las peras del olmo*,. México: UNAM, 1957.

*Cuadrivio*, México: Joaquín Mortiz, 1965.

*Los signos en rotación*, Buenos Aires: Sur, 1965.

*Puertas al campo*, México: UNAM, 1966.

*Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, México: Joaquín Mortiz, 1967.

*Corriente alterna*, México: Siglo XXI, 1967.

*Marcel Duchamp o el castillo de la pureza*, México: Ediciones ERA, 1968. Incluido después en *Apariencia desnuda; la obra de Marcel Duchamp*. México: Ediciones ERA 1973.

*Conjunciones y disyunciones*, México: Joaquín Mortiz, 1969.

*Posdata*, México: Siglo XXI, 1970.

*Los signos en rotación y otros ensayos*, Introducción y edición de Carlos Fuentes. Madrid: Alianza Editorial, 1971.

*Traducción: literatura y literalidad*, Barcelona: Tusquets Editores, 1971.

*El signo y el garabato*, México: Joaquín Mortiz, 1973.

*Solo a dos voces*, Con Julián Ríos. Barcelona: Lumen, 1973.

*Teatro de signos/Transparencias*, Edición de Julián Ríos, Madrid: Fundamentos, 1974.

*La búsqueda del comienzo*, Madrid: Fundamentos, 1974.

*Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*, Barcelona Seix Barral, 1974.

*Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, México: Fondo de Cultura Económica 1978.

*El ogro filantrópico: historia y política (1971-1978)*, México: Joaquín Mortiz, 1979.

*In/mediaciones*, Barcelona: Seix Barral, 1979.

*México en la obra de Octavio Paz*, Editado y con una introducción de Luis Mario Schneider. México: Promociones Editoriales Mexicanas, 1979.



*Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México: Fondo de Cultura Económica 1982, y Barcelona: Seix Barral, 1982.

*Tiempo nublado*, Barcelona: Seix Barral, 1983.

*Sombras de obras*, Barcelona: Seix Barral, 1983.

*Hombres en su siglo y otros ensayos*, Barcelona: Seix Barral, 1984.

*Pasión crítica: conversaciones con Octavio Paz*, Edición de Hugo J. Verani. Barcelona Seix Barral, 1985.

*Primeras Letras (1931-1943)*, Edición e introducción de Enrico Mario Santí,. Barcelona: Seix Barral, 1988, y México: Vuelta, 1988.

*La otra voz. Poesía y fin de siglo*, Barcelona: Seix Barral, 1990.

*Convergencias*, Barcelona: Seix Barral, 1991.

*La llama doble*, Barcelona: Seix Barral, 1994.

*Chuang-Tzu*, Madrid: Siruela, 1997.

### 1.3. Traducción

*Versiones y diversiones*, Edición revisada y aumentada, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2000.

### 1.4. Teatro

*La hija de Rappaccini*, México: en la *Revista Mexicana de Literatura* ,nº 7 (1956).

### 1.5. Correspondencia

*Correspondencia Alfonso Reyes-Octavio Paz (1939-1959)*, Anthony Stanton (ed.), México: FCE, 1998

*Memorias y palabras. Cartas a Pere Gimferrer, 1966-1997*, Pere Gimferrer (ed.), Barcelona: Seix Barral, 1999.

## 1.6. Ediciones de las Obras completas

*La casa de la presencia, Obras completas*, Vol. I, ed. del autor, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2000.

*Excursiones incursiones : dominio extranjero ; Fundación y disidencia : dominio hispánico, Obras completas*, Vol. II, ed. del autor, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2000.

*Generaciones y semblanzas : dominio mexicano. Sor Juana Ines de la Cruz o las trampas de la fe, Obras completas*, Vol. III, ed. del autor, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2001.

*Los privilegios de la vista : arte moderno universal ; Arte de México, Obras completas*, Vol. IV, ed. del autor, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2001.

*El peregrino en su patria : historia y política de México, Obras completas*, Vol. V, ed. del autor, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2002.

*Ideas y costumbres, Obras completas*, Vol. VI, ed. del autor, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2003.

*Obra poética (1935-1998), Obras completas*, Vol. VII, ed. del autor, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2004.

*Miscelánea: primeros escritos y entrevistas, Obras completas*, Vol. VIII, ed. del autor, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2005.

## 1.7. Estudios críticos sobre la obra de Octavio Paz

### 1.7.1. Libros monográficos, recopilaciones críticas y tesis doctorales

BACIU, Stefan, «Tentativa de una definición de surrealismo», *Antología de la poesía hispanoamericana*, Santiago de Chile: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1981, p. 11-23.

BELLINI, Giuseppe, *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges*, Nueva York, Eliseo Torres & Sons, 1976.

CALLAN, Richard J. *The philosophy of Yoga in Octavio Paz's poem Blanco*, New York: Edwin Mellen Press, 2005.

- CASTAÑÓN, Adolfo, «Octavio Paz: la otra poética del surrealismo», en *Festejo: 80 años de Octavio Paz*, VV.AA., México: Ediciones el Tucán de Virginia, 1994, p. 15-20.
- CEA, Claire, *Octavio Paz*, Paris: Éditions Pierre Seghers, 1965.
- CHILES, Frances, *Octavio Paz: The mythic dimension*, New York: Peter Lang, 1987.
- COYNÉ, André, «Le surréalisme et le Mexique. Deux rencontres: Antonin Artaud, Benjamin Péret», *Nouveau monde, autres mondes. Surréalisme et Amériques*, Daniel Léfort, Pierre Rivas, Jacqueline Chénieux-Gendron (eds.), Paris : Lachenal-Ritter, 1995, p. 161-178.
- DHAINAUT, Pierre, «El sol, la nieve y la última palabra (Lectura de la *Lectura de John Cage* de Octavio Paz)», *Octavio Paz. El escritor y la crítica*, Pere Gimferrer (ed.), Madrid: Taurus, 1982, p. 145-163.
- DURÁN, Manuel, «Libertad y erotismo», en Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, 1974, p. 88-95.
- «La huella del oriente en la poesía de Octavio Paz», *Octavio Paz. El escritor y la crítica*, Pere Gimferrer (ed.), Madrid: Taurus, 1982, p. 240-245.
- ESTEBAN, Claude, «De la poésie comme insurrection», Prólogo a Octavio Paz, *Versant est*, Paris: Gallimard, 1970, p. 7-23.
- FEIN, John M., «Himno entre ruinas», en Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, 1974, p. 165-170.
- Toward Octavio Paz: a reading of his major poems*, Lexington: University Press of Kentucky, 1986.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Teodosio, «Notas para la historia del surrealismo en Hispanoamérica», *Revisión de las vanguardias : actas del seminario 29 al 31 de octubre de 1997*, Trinidad Barrera (ed.), Roma: Bulzoni, 1997, p. 11-22.
- FLORES, Ángel (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, 1974.
- FRANCO, Jean, «El espacio», en Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, 1974, p. 74-87.
- GARCÍA PONCE, Juan, «La poesía de Octavio Paz», *Aproximaciones a Octavio Paz*, Ángel Flores (ed.), México: Joaquín Mortiz, 1974.
- GIRAUD, Paul-Henry, *Octavio Paz : vers la transparence*, Paris : PUF, 2002.
- GIMFERRER Pere, *Lecturas de Octavio Paz*, Barcelona: Anagrama, 1980.
- Octavio Paz. El escritor y la crítica*, Pere Gimferrer (ed.), Madrid: Taurus, 1982.

- GONZÁLEZ, Javier, *El cuerpo y la letra. La cosmología poética de Octavio Paz*, México: FCE, 1990.
- HOOVER, Judith Myers, *Hindu and Buddhist Mysticism: the Still Point in the Turning Worlds*, Tesis doctoral, Urbana: University of Illinois, 1976.
- INSTITUTO CULTURAL MEXICANO DE NUEVA YORK (ed.), *Homenaje a Octavio Paz*, México: DGE/Turner, 2001.
- KUSHIGIAN, Julia A., *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition in dialogue with Borges, Paz and Sarduy*, Albuquerque: University of New Mexico Press, 1991.
- KWON Tae Jung Kim, *El elemento oriental en la poesía de Octavio Paz*, Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 1989.
- MAGIS, Carlos H., «El símbolo en La estación violenta», en Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, 1974, p. 127-158.
- La poesía hermética de Octavio Paz*, México: El Colegio de México, 1978.
- MILÁN, Eduardo, «Tensión del decir en Blanco de Octavio Paz», en *Festejo: 80 años de Octavio Paz*, VV.AA., México: Ediciones el Tucán de Virginia, 1994, p. 79-88.
- ORTEGA, Julio, «Viento entero: el tiempo en un día», en Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, 1974, p. 200-208.
- PACHECO, José Emilio, «Descripción de Piedra de sol», en Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, 1974, p. 173-183.
- PANIKKAR, Raimon, «El círculo: sólo si el tiempo es circular vale la pena romperlo», *Octavio Paz. El escritor y la crítica*, Pere Gimferrer (ed.), Madrid: Taurus, 1982, p. 215-222.
- PEZZONI, Enrique, «Blanco: la respuesta al deseo», en Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, 1974, p. 237-253.
- PHILLIPS, Rachel, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, México: FCE, 1976.
- PINHO, Mario, *Volver al ser. Un acercamiento a la poética de Octavio Paz*, New York: Peter Lang, 1997.
- PRADO GALÁN, Gilberto, *Huellas de salamandra*, México: Editorial Tierra Adentro, 1993.
- REQUENA, Julio, «Poética del tiempo», en Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, 1974, p. 38-73.
- RODRÍGUEZ SANTIBÁÑEZ, Marta, *La crítica de poesía en el ensayo de Octavio Paz*, Madrid: Universidad Complutense, 1981.

- SÁINZ DE MEDRANO, Luis, «El ensayismo literario de Octavio Paz», *El Águila y el viento. Homenaje a Octavio Paz*, Universidad de Murcia (ed.), Murcia: Paraninfo, 1989, p. 79-82.
- SANTÍ, Enrico Mario, *El acto de las palabras: estudios y diálogos con Octavio Paz*, México, FCE, 1997.
- «Los derechos de la poesía», Instituto cultural mexicano de Nueva York (ed.), México: DGE/Turner, 2001, p. 26-36.
- SALGADO, Dante, *Espiral de luz, tiempo y amor en Piedra de sol de Octavio Paz*, México: Fondo Editorial Tierra Adentro, 2003.
- SCHÄRER-NUSSBERGER, Maya, *Octavio Paz. Trayectorias y visiones*, México: FCE, 1993.
- SEABROOK, Roberta, «Vrindaban» en Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, 1974, p. 189-199.
- SHERIDAN, Guillermo, *Poeta con paisaje. Ensayos sobre la vida de Octavio Paz*, México: Biblioteca Era, 2004.
- STANTON, Anthony, «Octavio Paz y la poesía moderna en lengua inglesa», *Homenaje a Octavio Paz*, Instituto Cultural Mexicano de Nueva York (ed.), México: DGE / Turner, 2001, p. 67-78.
- SOSA, Víctor, *El oriente en la poesía de Octavio Paz*, Puebla: Gobierno del Estado de Puebla, 2000.
- SUCRE, Guillermo, «Blanco: un archipiélago de signos», en Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, 1974, p. 232-236.
- «El hielo y la pira», *La máscara, la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Caracas: Monte Ávila, 1975, p. 299-307.
- «El cuerpo del poema», *La máscara, la transparencia: ensayos sobre poesía hispanoamericana*, Caracas: Monte Ávila, 1975, p. 431-447.
- «La fijeza y el vértigo», *Octavio Paz. El escritor y la crítica*, Pere Gimferrer (ed.), Madrid: Taurus, 1982, p. 45-68.
- ULACIA Manuel, «Francisco de Quevedo y Pablo Picasso en *Homenaje y profanaciones*», en *Festejo: 80 años de Octavio Paz*, VV.AA., México: Ediciones el Tucán de Virginia, 1994, p. 113-123.
- El árbol milenario. Un recorrido por la obra de Octavio Paz*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.

- VV.AA., *Festejo: 80 años de Octavio Paz*, México: Ediciones el Tucán de Virginia, 1994.
- VERANI, Hugo, «Papillon d'obsidienne», *Nouveau monde, autres mondes. Surréalisme et Amériques*, Daniel Léfort, Pierre Rivas, Jacqueline Chénieux-Gendron (eds.), Paris : Lachenal-Ritter, 1995, p. 217-228.
- WILSON, Jason, *Octavio Paz: a study of his poetics*, Cambridge: Cambridge University Press, 1979.
- XIRAU, *Octavio Paz: el sentido de la palabra*, México: Joaquín Mortiz, 1970.
- «Salamandra», en Ángel Flores (ed.), *Aproximaciones a Octavio Paz*, México: Joaquín Mortiz, 1974, p. 184-188.
- Poesía y conocimiento. Dos poetas y lo sagrado*, México: Colegio Nacional de México, 1993.
- «La sor Juana de Octavio Paz», *Entre la poesía y el conocimiento. Antología de ensayos críticos sobre poesía iberoamericana* México: FCE, 2001, p. 99-108.
- YURKIEVICH, Saúl, «Octavio Paz, indagador de la palabra», *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*, Barcelona: Barral Editores, 1971, p. 203-230.

#### 1.7.2. Artículos en publicaciones periódicas

- ALAZRAKI, Jaime, «Para una poética del silencio», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Octavio Paz*, n° 343-344-345 (1979), p. 157-184.
- «The Monkey Grammarian or Poetry as Reconciliation», *The world Literature Today. A literary Quarterly*, n° 4 (1982), p. 607-612.
- ARETA, Gema, «Solo a dos voces: poesía y ensayo en Octavio Paz», *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n° 28 (1999), p. 445-443.
- BECERRA, Eduardo, «El mono gramático: convocar una ausencia, interrogar un vacío», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 525 (1994), p. 33-44.
- BENAVIDES, Manuel, «Claves filosóficas de Octavio Paz», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Octavio Paz*, n° 343-344-345 (1979), p.11-42.
- BORELLO, Rodolfo A., «Relectura de *Piedra de sol*», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Octavio Paz*, n° 343-344-345 (1979), p.417-437.
- CARREÑO RODRÍGUEZ, Antonio, «La soledad multiplicada: la función del oxímoron en la lírica de Octavio Paz», *Ínsula*, n° 532-533 (1991), p. 39-40.

- «La casa de la presencia: Octavio Paz y sus lecturas críticas», *Revista Iberoamericana*, n° 204 (2003), p. 613-629.
- CORREA, Gustavo, «Las imágenes eróticas en *Libertad bajo palabra*: dialéctica e intelectualidad», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Octavio Paz*, n° 343-344-345 (1979), p.484-502.
- DOCE, Jordi, «Transformaciones y correspondencias», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 615 (2001), p. 105-111.
- DURÁN, Manuel, «La huella del Oriente en la poesía de Octavio Paz», *Revista Iberoamericana*, n° 74 (1971), p. 97-116.
- FEIN, John M., «La estructura de *Piedra de sol*», *Revista Iberoamericana*, n° 38 (1972), p. 73-94.
- FEUSTLE, Joseph A., «Blanco: una génesis poética de tres culturas», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Octavio Paz*, n° 343-344-345 (1979), p.455-483.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Javier, «Octavio Paz, Wittgenstein: la palabra silenciada», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Octavio Paz*, n° 343-44-45 (1979), p. 43-63.
- LISCANO, Juan, «Lectura libre de un libro de poesía de Octavio Paz», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Octavio Paz*, n° 343-44-45 (1979), p. 681-691.
- MALPARTIDA, Juan, «El cuerpo y la historia: aproximaciones a Octavio Paz», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 468 (1989), p. 45-56.
- «Por el camino del medio», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 525 (1994), p. 45-50.
- «Del ser a la presencia (Heidegger y Paz)», *Revista Universidad de México*, n° 548 (1996), p. 16-19.
- MARTÍNEZ TORRÓN, Diego, «Escritura: cuerpo del silencio», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Octavio Paz*, n° 343-44-45 (1979), p. 122-144.
- MATAMORO, Blas, «Materiales para una teoría poética», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Octavio Paz*, n° 343-344-345 (1979), p. 254-264.
- «El espejo que soy me deshabita», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 525 (1994), p. 23-31.
- NAJT, Miriam , «¿Una trampa formal?: *La fijeza es siempre momentánea*», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Octavio Paz*, n° 343-344-345 (1979), p. 111-121.

- ORTEGA, José, «Tiempo y alienación en *Piedra de sol*», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Octavio Paz*, nº 343-344-345 (1979), p. 437-444.
- ORTEGA, Julio, «Notas sobre Octavio Paz», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 231 (1969), p. 553-566.
- «La escritura plural (Notas sobre tradición y surrealismo)», *Revista Iberoamericana*, nº 76-77 (1971), p. 599-618.
- «Aleixandre y Paz: el espacio textual», *Diálogos*, nº 3 (1980), p. 35-37.
- ORY, José Antonio de, «Octavio Paz y la India», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 581 (1998), p. 33-38.
- PALAU DE NEMES, Graciela, «Blanco de Octavio Paz: una mística espacialista», *Revista Iberoamericana*, nº 74 (1971), p. 183-196.
- POUST, Alice, «Blanco: energía de la palabra», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Octavio Paz*, nº 343-344-345 (1979), p. 470-483.
- RIECHMANN, Jorge, «La ilusión del origen», *Salamandra*, nº 11-12 (2001-2002), p. 148-153.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge, «Octavio Paz: el escritor y la experiencia poética», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 243 (1970), p. 671-678.
- RUIZ FORNELLS, Enrique, «La India de Octavio Paz», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 595 (2000), p. 79-90.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «La poesía última de Octavio Paz», *Ínsula*, nº 511 (1989), p. 24.
- y Haroldo de Campos, «Conversación sobre Octavio Paz», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 558 (1996), p. 7-27.
- SCHÄRER-NUSSBERGER, Maya, «De la perfección de lo finito a la imperfección», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 525 (1994), p. 7-21.
- SEGADE, Gustavo V., «La poética de Octavio Paz: una estética contemporánea», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Octavio Paz*, nº 343-344-345 (1979), p. 145-156.
- SOLOTOREVSKY, Mirna, «Semillas para un himno», *Cuadernos Hispanoamericanos. Homenaje a Octavio Paz*, nº 343-344-345, (1979), p. 533-552.
- SUCRE Guillermo, «Poesía crítica: lenguaje y silencio», *Revista Iberoamericana*, 76-77 (1971), p. 575-597.



- VILLAR, Arturo del, «De *Espacio a Piedra de sol*», *Cuadernos Hispanoamericanos*.  
*Homenaje a Octavio Paz*, nº 343-344-345, (1979), p. 445-454.
- YONG-Tae-Min, «Haiku en la poesía de Octavio Paz», *Cuadernos Hispanoamericanos*.  
*Homenaje a Octavio Paz*, nº 343-344-345, (1979), p. 698-707.
- YURKIEVICH, Saúl, «La fábrica y la figura», *Ínsula*, nº 532-533 (1991), p. 50-51.

## 2. José Ángel Valente

### 2.1. Poemarios y recopilaciones de su poesía

- A modo de esperanza*, Madrid: Rialp, 1955.
- Poemas a Lázaro*, Madrid: Índice, 1960.
- La memoria y los signos*, Madrid: Revista de Occidente, 1966.
- Siete representaciones*, Barcelona: El Bardo, 1967.
- Breve son*, Barcelona: El Bardo, 1968.
- Presentación y memorial para un monumento*, Madrid: Poesía para Todos, 1970.
- El inocente*, México: Joaquín Mortiz, 1970.
- Punto cero (Poesía: 1953-1971)*, Barcelona: Barral, 1972.
- Interior con figuras*, Barcelona: Barral, 1976.
- Material memoria*, Barcelona: La Gaya Ciencia, 1979.
- Tres lecciones de tinieblas*, Barcelona: La Gaya Ciencia, 1980.
- Punto cero (Poesía 1953-1979)*, Barcelona: Seix Barral, 1980.
- Sete cántigas de alén*, presentación de Xesús Alonso Montero, Sada - A Coruña: do Castro, 1981.
- Noventa y nueve poemas*, Antología de José-Miguel Ullán, Madrid: Alianza, 1981.
- Mandorla*, Madrid: Cátedra, 1982.
- El fulgor*, Madrid: Cátedra, 1984.
- Entrada en materia*, Antología de Jacques Ancet, Madrid: Cátedra, 1985.
- Al dios del lugar*, Barcelona: Tusquets, 1989.
- Cántigas de alén*, estudio preliminar de Claudio Rodríguez Fer y traducción al castellano de César Antonio Molina, Barcelona: Llibres del Mall, 1987.
- Cántigas de alén*, estudio preliminar de Claudio Rodríguez Fer y traducción al castellano de César Antonio Molina, Barcelona: Ambit, 1989.

*Treinta y siete fragmentos*, prólogo de Antonio Domínguez Rey, Barcelona: Ambit, 1989.

*No amanece el cantor*, Barcelona: Tusquets, 1992.

*Material Memoria (1979-1989)*, Madrid: Alianza, 1992.

*Material Memoria (1979-1992)*, Madrid: Alianza, 1995.

*Nadie, Teguiise*, Tenerife: Fundación César Manrique, 1996.

*El fulgor*, Antología de Andrés Sánchez Robayna, Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 1998.

*El vuelo alto y ligero*, Antología de César Real Ramos, Salamanca / Madrid: Universidad de Salamanca / Patrimonio Nacional, 1998.

*Obra poética. 1. Punto cero (1953-1976)*, Madrid: Alianza, 1999.

*Obra poética. 2. Material memoria (1977-1992)*, Madrid: Alianza, 1999.

*Fragmentos de un libro futuro*, Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2000.

*Las insulas extrañas. Antología de la poesía en lengua española (1950-2000)*, Antología del autor, Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna y Blanca Varela, Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2002.

## 2.2. Ensayo

*Las palabras de la tribu*, Madrid: Siglo XXI, 1971.

*Las palabras de la tribu*, Barcelona: Tusquets, 1994 (2ªed. aumentada).

«Ensayo sobre Miguel de Molinos» en *Guía espiritual, seguida de la Defensa de la contemplación, por vez primera impresa*, José Ángel Valente (ed.), Barcelona: Barral, 1974.

*La piedra y el centro*, Madrid: Taurus, 1982.

*Lectura en Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife: Universidad Internacional Menéndez Pelayo, 1989.

«Anotaciones preliminares» y edición de Miguel de Molinos, *Guía espiritual. Defensa de la Contemplación (Fragmentos)*, Madrid: Alianza, 1989.

*Variaciones sobre el pájaro y la red* precedido de *La piedra y el centro*, Barcelona, Tusquets, 1991.

«Noticia incierta», prólogo a San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual y Poesías. Manuscrito de Jaén*, vol. II, Madrid: Junta de Andalucía - Turner, 1991.

*Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, con José Lara Garrido (eds.), Madrid, Tecnos, 1995.

*Notas de un simulador*, Madrid: La Palma, 1997.

*Elogio del calígrafo*, Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2002.

*La experiencia abisal*, Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2004.

*Palabra y materia*, Madrid: Círculo de bellas artes, 2006.

### 2.3. Traducción

Constantino Cavafis, *Veinticinco poemas*, Málaga: Caffarena & León, 1964.

Constantino Cavafis, *Treinta poemas*, Barcelona: Ocnos, 1972.

*Lectura de Paul Celan: Fragmentos*, Segovia: Instituto de Bachillerato "Francisco Giner de los Ríos", 1993; 2.<sup>a</sup> ed., corregida y ampliada, Barcelona: Rosa Cúbica, 1995.

Albert Camus, *El extranjero*, en *Obras. I*, Madrid: Alianza, 1996; y *El extranjero*, Barcelona, Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2001.

*Cuaderno de versiones*, edición e introducción de Claudio Rodríguez Fer, Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg, 2002 (recopilación de traducciones).

### 2.4. Narrativa

*Número trece*, Las Palmas: Inventarios provisionales, 1971.

*El fin de la edad de plata*, Barcelona: Seix Barral, 1973.

*Nueve enunciaciones*, Málaga: Begar, 1982.

*El fin de la edad de plata* seguido de *Nueve enunciaciones*, Barcelona: Tusquets, 1995 (recopilación de narrativa).

## 2.5. Estudios críticos sobre la obra de José Ángel Valente

### 2.5.1. Libros monográficos, artículos en recopilaciones críticas y tesis doctorales

- ALARCOS LLORACH, Emilio, José Ángel Valente, «A modo de esperanza», *El escritor y la crítica*, Claudio Rodríguez Fer (ed.), Madrid: Taurus, 1992, p. 161-164.
- AMORÓS MOLTÓ, Amparo, *La palabra del silencio (La función del silencio en la poesía española a partir de 1969)*, (tesis doctoral), Madrid: Universidad Complutense, 1991.
- ANCET, Jacques, «El ver y el no ver: apuntes para una poética», *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Teresa Hernández Fernández (ed.), Madrid: Cátedra / Ministerio de Cultura, 1995, ed. cit., p. 143-155.
- et alii (eds.), *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Madrid: Alianza, 1996.
- ARKINSTALL, Christine, *El sujeto en el exilio: un estudio de la obra poética de Francisco Brines, José Ángel Valente y José Manuel Caballero Bonald*, Ann Arbor, Michigan: UMI, 1994.
- CAÑAS, Dionisio, *Poesía y percepción: Francisco Brines, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente*, Madrid: Hiperión, 1984.
- CUARTANGO, Román G., *Una lectura de Valente*, Santander: Editorial Límite, 1999.
- CUESTA ABAD, José Manuel, «La enajenación por la palabra (Reflexiones sobre el lenguaje poético en Valente)», *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, ed. Teresa Hernández Fernández, Madrid: Cátedra-Ministerio de Cultura, 1995, p.49-77.
- «Antepalabra. Poética del retraimiento en Valente», *Poema y Enigma*, Madrid: Huerga y Fierro, 1999, p. 307-332.
- DAYDÍ-TOLSON, Santiago, *Voces y ecos en la poesía de José Ángel Valente*, Lincoln: University of Nebraska, 1984.
- «Los efectos de la resonancia en la poesía de José Ángel Valente», en *José Ángel Valente. El escritor y la crítica*, Claudio Rodríguez Fer (ed.), Madrid: Taurus, 1992, p. 267-278.
- «Las sombras y la luz: representación visual en la obra de José Ángel Valente», en *Material Valente*, Claudio Rodríguez Fer (ed.), Gijón: Júcar, 1994, p. 33-42.

- DEBICKY, Andrew P. en «La intertextualidad en la poesía de Valente» en *José Ángel Valente. El escritor y la crítica*, Claudio Rodríguez Fer (ed.), Madrid: Taurus, 1992, p. 157-171.
- DOMÍNGUEZ REY, Antonio, «Convergencia y divergencia. El espacio textual de José Ángel Valente», en *Material Valente*, Claudio Rodríguez Fer (ed.), Gijón: Júcar, 1994, p. 76-91.
- Limos del verbo (José Ángel Valente)*, Madrid: Verbum, 2002.
- EL MALEH, Edmond, «El cuerpo viviente de la letra», *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, ed. Teresa Hernández Fernández, Madrid: Cátedra-Ministerio de Cultura, 1995, p. 101-116.
- ENGELSON MARSON, Ellen, *Poesía y poética en José Ángel Valente*, New York: Eliseo Torres & Sons, 1978.
- «Poesía y poética de José Ángel Valente», en *José Ángel Valente. El escritor y la crítica*, Claudio Rodríguez Fer (ed.), Madrid: Taurus, 1992, p. 115-120.
- FERNÁNDEZ QUESADA, Nuria (ed.), *José Ángel Valente. Anatomía de la palabra*, Valencia: Pretextos, 2000.
- FERRARI, Américo, «Presencia de la poesía hispanoamericana en Valente», *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*, Andrés Sánchez Robayna y Jordi Doce (eds.), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005, p. 9. p. 99-120.
- GARCÍA BERRIO, Antonio, «Valente: descensos antiguos a la memoria», *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, ed. Teresa Hernández Fernández, Madrid: Cátedra-Ministerio de Cultura, 1995, p. 15-25.
- GARCÍA LARA, Fernando, «Poética del juicio estético en José Ángel Valente», en *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, ed. Teresa Hernández Fernández, Madrid: Cátedra-Ministerio de Cultura, 1995, p. 29-47.
- GARCÍA VALLADARES, Encarnación, «Resonancias sanjuanistas en la poesía española de posguerra con especial atención a la obra de José Ángel Valente», *Actas del Congreso Internacional Sanjuanista, Ávila, 22-28 de septiembre, 1991, Filología*, Vol. I, María Jesús Mancho Duque, José Antonio Pascual Rodríguez (eds.), Ávila: Junta de Castilla y León, 1993, p. 465-481.
- GIMFERRER, Pere, «Trayectoria de José Ángel Valente», en *José Ángel Valente. El escritor y la crítica*, Claudio Rodríguez Fer (ed.), Madrid: Taurus, 1992, p. 39-42.

- GONZÁLEZ HERRÁN, José Manuel, «José Ángel Valente, en su contexto generacional», *Material Valente*, Claudio Rodríguez Fer (ed.), Gijón: Júcar, 1994, p. 15-32.
- GOYTISOLO, Juan, «Experiencia mística, experiencia poética», *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, ed. Teresa Hernández Fernández, Madrid: Cátedra-Ministerio de Cultura, 1995, p. 109-116.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa, «Una traza indefinida: la elegía en la lírica de Valente», en *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Teresa Hernández Fernández (ed.), Madrid: Cátedra / Ministerio de Cultura, 1995, p. 195-215.
- JIMÉNEZ, José, «El mundo de la imagen», en *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Jacques Ancet et alii (eds.), Madrid: Alianza, 1996, p. 59-74.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián, «Unas palabras inglesas de Valente», *Los papeles rotos. Ensayos sobre poesía española contemporánea*, Abada editores, Madrid: 2004, p. 183-192.
- LACALLE CIORDIA, M<sup>a</sup> Ángeles, *La poética de José Ángel Valente*, Pamplona: Gobierno de Navarra, 2000.
- LÓPEZ ABADÍA ARROITA, Isabel Sara, *La génesis del lenguaje poético de José Ángel Valente*, (Tesis doctoral), Rennes: Université de Haute Bretagne, s.f.
- LÓPEZ CASTRO, Armando, Tàpies y Valente: hacia una visión de la materia interiorizada, en *José Ángel Valente. El escritor y la crítica*, Claudio Rodríguez Fer (ed.), Madrid: Taurus, 1992, p. 295-303.
- *Lectura de José Ángel Valente*, León: Universidad de León, 1992.
- *Pájaro y enigma. Estudios sobre José Ángel Valente*, Orense: de Venenis-Literaria, 2000.
- *En el límite de la escritura. Poesía última de José Ángel Valente*, Ourense: De venenis literaria, 2002.
- MACRÍ, Oreste, «Memoria y signos en la poesía de José Ángel Valente (sobre *La memoria y los signos*)», en *José Ángel Valente. El escritor y la crítica*, Claudio Rodríguez Fer (ed.), Madrid: Taurus, 1992, p. 176-191.
- MAS, Miguel, *La escritura material de José Ángel Valente*, Madrid: Hiperión, 1986.
- MAYORAL, Marina, «José Ángel Valente: una inscripción», en *José Ángel Valente. El escritor y la crítica*, Claudio Rodríguez Fer (ed.), Madrid: Taurus, 1992, p. 241-248.

- MORALES BARBA, Rafael, «Entre la centralización y la evaporización del yo (unas notas sobre el yo fictivo de Valente en el contexto de la lírica contemporánea», *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, ed. Teresa Hernández Fernández, Madrid: Cátedra-Ministerio de Cultura, 1995, p. 79-108.
- PADORNO, Eugenio, «Convergencia de dos poéticas *opuestas* (José Ángel Valente y Claudio Rodríguez)», *Con quien tanto quería. Estudios en homenaje a María del Prado Escobar Bonilla*, Francisco Juan Quevedo García, Germán Santana Henríquez, Eladio Santana Martel (eds.), Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2005, p. 441-454.
- PALLEY, Julián, «El ángel y el yo en la poesía de José Ángel Valente», *José Ángel Valente, El escritor y la crítica*, Claudio Rodríguez Fer (ed.), Madrid: Taurus, 1992, p. 312-330.
- PARDO, José Luis, «Carne en palabras», en *José Ángel Valente. Anatomía de la palabra*, Nuria Fernández Quesada (ed.), Valencia: Pretextos, 2000, p. 183-193.  
—*Fragmentos de un libro anterior*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2004.
- PEINADO ELLIOT, Carlos, *Unidad y trascendencia. Estudio sobre la obra de José Ángel Valente*, Sevilla: Alfar, 2002.
- PÉREZ LÓPEZ, María Ángeles, «La noche del sentido: Valente-Gelman», *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos*, Eva Valcárcel (ed.), A Coruña: Universidade da Coruña, 2005, p. 565-573.
- RISCO, Antonio, «Lázaro en la poesía de José Ángel Valente», *José Ángel Valente, El escritor y la crítica*, Claudio Rodríguez Fer (ed.), Madrid: Taurus, 1992, p. 312-330.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio, «La poesía gallega de José Ángel Valente», en *José Ángel Valente, El escritor y la crítica*, Claudio Rodríguez Fer (ed.), Madrid: Taurus, 1992.  
—(ed.) *Material Valente*, Gijón: Júcar, 1994.  
—«Valente en la lengua del origen», *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, ed. Teresa Hernández Fernández, Madrid: Cátedra-Ministerio de Cultura, 1995, p. 119-141.  
—«Hacia un hispanismo integral: poética del origen y lírica galaica en José Ángel Valente», *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 21-26 de

- agosto de 1995, *Época contemporánea*, Dereck Flitter (ed.), Birmingham: University of Birmingham, Department of Hispanic Studies, 1998, p. 216-222.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «La poesía de José Ángel Valente: suma de una lectura», *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Teresa Hernández Fernández (ed.), Madrid: Cátedra / Ministerio de Cultura, 1995, p. 173-193.
- «Sobre dos poemas de José Ángel Valente», *En torno a la obra de José Ángel Valente*, Jacques Ancet et alii (eds.), Madrid: Alianza, 1996, p. 41-46.
- «Prólogo» a *El fulgor. Antología poética 1953-1996*, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 1998, p. 12).
- «Introducción» a *Obras completas*, Vol. I, *Poesía y prosa*, Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, 2006.
- STREIN, Petra, «José Ángel Valente o la cortedad del traducir», *Material Valente*, Claudio Rodríguez Fer (ed.), Gijón: Júcar, 1994, p. 146-154.
- TERRY, Arthur, *La idea del lenguaje en la poesía española contemporánea. Crespo, Sánchez Robayna y Valente*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2002.
- VALCÁRCEL LÓPEZ, Eva, *El fulgor o la palabra encarnada. Imágenes y símbolos en la poesía última de José Ángel Valente*, Barcelona: PPU, 1989.
- «Gris», en *José Ángel Valente, El escritor y la crítica*, Claudio Rodríguez Fer (ed.), Madrid: Taurus, 1992, p. 331-337.
- «*Variaciones sobre el pájaro y la red. El deseo y el verbo. El poeta y el místico. Reflexión sobre dos experiencias extremas*», *Material Valente*, Claudio Rodríguez Fer (ed.), Gijón: Júcar, 1994, p. 277-294.
- VALESIO, Paolo, «El contorno de la ausencia (Reflexión sobre la poesía valentiana)», en *El silencio y la escucha: José Ángel Valente*, Teresa Hernández Fernández (ed.), Madrid: Cátedra / Ministerio de Cultura, 1995, p. 217-255.
- ZAMBRANO, María, «La mirada originaria en la obra de José Ángel Valente», *José Ángel Valente, El escritor y la crítica*, Claudio Rodríguez Fer (ed.), Madrid: Taurus, 1992, p. 31-38.

## 2.2.2. Artículos en publicaciones periódicas y entrevistas

- AMORÓS MOLTÓ, Amparo, «El espacio en la poesía de José Ángel Valente», *Ínsula*, nº 412 (1981), p. 1.



- ANCET, Jacques, «Sobre Mandorla», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 600 (2000), p. 39-42.
- DOMÍNGUEZ REY, Antonio, «La voz en el vacío (monólogo con José Ángel Valente)», *Syntaxis*, nº18 (1998), p. 9-11.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Manuel, «Apostillas a *Paisaje con pájaros amarillos*», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 600 (2000), p. 43-46.
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ-ALARCOS, Raúl, «Enajenación y símbolo: de Horacio a José Ángel Valente pasando por Erasmo», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 600 (2000), p. 19-24.
- FERNÁNDEZ QUESADA, Nuria, «José Ángel Valente: *Siempre he sido absolutamente sensible al mundo circundante*», (entrevista), en *José Ángel Valente. Anatomía de la palabra*, Nuria Fernández Quesada (ed.), Valencia: Pretextos, 2000, p. 131-149.
- GAMONEDA, Antonio, «Valente: de la contemplación de la muerte», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 600 (2000), p. 7-10.
- GONZÁLEZ MARÍN, Carmen, «José Ángel Valente: una poética sobre la materia de Tàpies», *Ínsula*, nº 403, p. 3-5.
- JIMÉNEZ, José Olivio, «José Ángel Valente, Premio Adonais 1954», *Ateneo*, nº 61, número especial, 1955, p. 42-43.
- JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián, «*Barro que te reclama*: Valente y los metafísicos ingleses», *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 600 (2000), p. 11-18.
- IHMIG, Alexandra, «El silencio de José Ángel Valente y Antoni Tàpies», *Quimera: Revista de literatura*, nº 168 (1998), p. 14-25.
- LACALLE CIORDIA, M<sup>a</sup> Ángeles «La presencia del ángel en la obra de José Ángel Valente», *Cuadernos del Marqués de San Adrián: Revista de Humanidades*, nº 1 (2002), p. 63-82.
- «La influencia de la antigüedad clásica en la poesía de José Ángel Valente», *Cuadernos del Marqués de San Adrián: Revista de Humanidades*, nº 3 (2000), p. 43-91.
- LEÓN FELIPE, Benigno, «Los límites del lenguaje poético en José Ángel Valente», *Quimera: Revista de literatura*, nº 262 (2005), p. 40-45.
- LLORENTE, Manuel, «José Ángel Valente. En la poesía hay que andar en la cuerda floja», *La Esfera / El Mundo* (22-2-92), p. 50.

- «Estoy en la recta final de mi escritura» (Entrevista), *La Esfera / El Mundo* n° 309, 26-4-97, p. 5.
- LÓPEZ CASTRO, Armando, «La crítica española de poesía», *Ínsula*, n° 424 (1982), p. 14.
- «José Ángel Valente o la búsqueda del centro», *Estudios humanísticos. Filología*, n° 15 (1993), p. 65-78.
- «José Ángel Valente: memoria del verso», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, n° 20 (1995), p. 123-152.
- MALPARTIDA, Juan, «La invocación del nombre», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 462 (1988), p. 109-116.
- PEINADO ELIOT, Carlos, «La alteridad en Eliot y Valente: En torno a *Little Gidding* y *El fulgor*», *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, n° 26 (2003), p. 349-390.
- RAMOS, José, «Conocimiento poético, experiencia y comunicación en José Ángel Valente», *Revista hispánica moderna*, n° 2 (2002), p. 406-422.
- RODRÍGUEZ FER, Claudio, «Galicia: exterior con figuras», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 600 (2000), p. 31-38.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «Para José Ángel Valente», *Syntaxis*, n° 18 (1998), p. 3-8.
- TERUEL BENAVENTE, José, «En la extensión vacía de la memoria: un itinerario por la poesía de José Ángel Valente», *Revista hispánica moderna*, n° 1 (1993), p. 157-178.
- VALCÁRCEL LÓPEZ, Eva, «José Ángel Valente o el hombre habitado: *Al dios del lugar* a la luz de *Variaciones sobre el pájaro y la red*. Una propuesta de lectura», *Cuadernos de estudios gallegos*, n° 105 (1992), p. 245-258.
- «Poesía y cuerpo como forma de conocimiento. Los ejemplos de Valente y Gil de Biedma: el verbo hecho carne de tango», *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica*, n°17 (1993), p. 135-142.
- «El palpitante pez pájaro: sobre la experiencia de la palabra poética según Lezama y Valente», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 600 (2000), p. 25-30.
- ZAMBRANO, María, «Miguel de Molinos, reaparecido», *Ínsula*, 338 (1975), p. 3-4.

### 3. Bibliografía general

#### 3.1. Del contexto filosófico

- BADIOU, Alain, *Breve tratado de ontología transitoria*, Madrid: Gedisa, 2002.
- DUQUE, Félix, «Heidegger: en los confines de la metafísica», *Anales del seminario de Historia de la Filosofía*, 13 (1996), p. 19-38.
- GADAMER, Hans-Georg, *Los caminos de Heidegger*, Barcelona: Herder, 2002.
- HEIDEGGER, Heidegger, *Essais et conférences*, Paris : Gallimard, 1958.
- Le principe de raison*, Paris: Gallimard, 1962.
- Questions I*, Paris : Gallimard, 1968.
- Questions II*, Paris : Gallimard, 1968.
- Questions III et IV*, Paris: Gallimard, 1976.
- Les hymnes de Hölderlin: la Germanie et le Rhin*, Paris: Gallimard, 1988.
- Identidad y diferencia*, Barcelona: Anthropos, 1990.
- Caminos de bosque*, Madrid: Alianza editorial, 1995.
- La autoafirmación de la universidad alemana. El Rectorado, 1933-1934. Entrevista del Spiegel*, Madrid: Tecnos, 1996.
- Acheminement vers la parole*, Paris: Gallimard, 1996.
- Nietzsche, I y II*, Barcelona: Destino, 2000.
- Hitos*, Madrid: Alianza, 2000.
- El Ser y el tiempo*, Barcelona: RBA, 2002.
- Aportes a la filosofía*, Buenos Aires: Biblos, 2003.
- LÖWITH, Karl, *Heidegger, pensador tiempo indigente*, Madrid: Rialp, 1956.
- MARION, Jean-Luc, *Dieu sans l'être*, Paris : PUF, 1991.
- L'idole et la distance*, Paris: Grasset, 1989.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Más allá del bien y del mal*, Madrid: Alianza Editorial, 1977.
- La gaya ciencia*, Barcelona: Calamus Scriptorius, 1979.
- Humano demasiado humano*, Madrid: Edaf, 1996.
- Así habló Zaratustra*, Madrid: Alianza editorial, 1997.
- Crepúsculo de los ídolos*, Madrid: Alianza editorial, 1998.
- La voluntad de poder*, Madrid: Edaf, 2001.
- El nacimiento de la tragedia*, Madrid: Alianza, 2003.

OTT, Hugo, «Las raíces católicas del pensamiento de Heidegger», traducción de Ramón Rodríguez en, J. M., Navarro Cordón, R. Rodríguez (ed.), *Heidegger o el final de la filosofía*, Editorial Complutense, Madrid, 1993, p. 163-174.

PASCAL, Blaise, *Pensées*, Paris: Gallimard, 1977.

VATTIMO, Gianni, *Más allá del sujeto: Nietzsche, Heidegger y la hermenéutica*, Barcelona : Paidós, 1992.

WEIL, Simone, *La pesanteur et la grâce*, Paris : Plon, 1991.

### 3.2. Del contexto logológico

AGAMBEN, Giorgio, «Verbum sine verbo», *Le Discours psychanalytique*, nº 6 (1983), p. 60-73.

AGUSTÍN DE HIPONA, *Confesiones*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1971.

BENJAMIN, Walter, *Œuvres I-III*, Paris : Gallimard, 2000.

BERGSON, Henri, *Les deux sources de la morale et de la religion*, Paris : PUF, 1965.

BURKE, Kenneth, *The Rhetoric of Religion. Studies in Logology*, Berkeley: University of California Press, 1970.

BRITT, Brian, *Walter Benjamin and the Bible*, New York: Continuum, 1996.

COUGHLAN, Michael J., «Wittgenstein, Language and Religious Belief», *God in language*, Robert P. Scharlemann, Gilbert E. M. Ogutu (eds.), New York: Paragon House Publishers, 1987, p. 149-165.

DAUMAL, René, Camille Rao, Jean Herbert, (trads), *Trois upanishads*, Paris : Albin Michel, 1972.

ECKHART, Meister, *El fruto de la nada*, Madrid: Siruela, 1998.

ELIADE, Mircea, «Structure et fonction du mythe cosmogonique», en VV. AA., *La naissance du monde*, Paris: Éditions du Seuil, 1959.

GÁNDARA, Alejandro, *Las primeras palabras de la creación*, Barcelona : Anagrama, 1998.

KATZ, Steven T. (Ed.) *Mysticism and Language* , Oxford: Oxford University Press, 1992.

LELOUP, Jean-Yves (trad.), *L'Évangile de Philippe*, Paris : Albin Michel, 2003.

MAILLARD, Chantal, «Desde la ignorancia», *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*, Óscar Pujol y Amador Vega (eds.), Madrid: Trotta, 2006, p. 113-127.

- MOPSIK, Charles, *Cabale et Cabalistes*, Paris: Albin Michel, 2003.
- NEBOT, Xavier Renau, (trad.), *Textos herméticos*, Madrid : Gredos, 1999.
- OTTO, Walter F., *Los dioses de Grecia*, Madrid: Siruela, 2003.
- PANIKKAR, Raimon, *La Trinidad. Una experiencia humana primordial*, Madrid: Siruela, 1998.
- El silencio del Buda. Una introducción al ateísmo religioso*, Madrid: Siruela, 2000 (5ªed.).
- De la mística*, Barcelona: Herder, 2005.
- PALMA, Daniel de (trad.), *Upanishads*, Madrid: Siruela, 1995.
- PUJOL, Óscar y Amador Vega (eds.), *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*, Madrid: Trotta, 2006.
- PSEUDO DIONISIO AREOPAGITA, *Teología mística, Obras completas*, Madrid : BAC, 1995.
- RENOU, Louis (trad.), *Hymnes spéculatifs du Veda*, Paris: Gallimard / Unesco, 1956.
- SAUNERON, Serge et Jean Yoyotte, «La naissance du monde selon l’Égypte ancienne», en VV. AA., *La naissance du monde*, Paris : editions du Seuil, 1959.
- SCHOLEM, Gershom, «La création à partir du néant et l’autocontraction de Dieu», *De la création du monde jusqu’à Varsovie*, Paris : Éditions du Cerf, 1990.
- Las grandes tendencias de la mística judía*, Madrid: Siruela, 2000 (2ªed.).
- SILESIUS, Angelus, *Le pèlerin chérubinique*, Paris : Albin Michel, 1994.
- STEINER, George, *Grammaires de la création*, Paris : Gallimard, 2001.
- VEGA, Amador, «El lenguaje excesivo de los místicos alemanes», *Las palabras del silencio. El lenguaje de la ausencia en las distintas tradiciones místicas*, Óscar Pujol y Amador Vega (eds.), Madrid: Trotta, 2006, p. 49-65.
- VELASCO, Juan Martín, *El fenómeno místico. Estudio comparado*, Madrid: Trotta, 1999.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Leçons et conversations suivies de conférence sur l’éthique*, Paris : Gallimard, 1971.
- Investigaciones filosóficas*, Barcelona: Crítica, 1988.
- Los cuadernos azul y marrón*, Madrid: Tecnos, 1998 (3ªed.).
- Tractatus Logico-philosophicus*, Madrid : Tecnos, 2002.

### 3.3. Del contexto poético

- ALIGHIERI, Dante, *La Divina Commedia*, Ulrico Hoepli editore: Milano, 1987.
- Divina Comedia*, trad. de Ángel Crespo, Madrid: Planeta, 1990.
- Obras completas*, Madrid : BAC, 1994.
- ALQUIÉ, Ferdinand, *Philosophie du surréalisme*, Paris : Flammarion, 1955.
- ABRAMS, M. B., *The mirror and the lamp: Romantic Theory and Critical Tradition*, Oxford: Oxford University Press, 1971.
- El romanticismo: tradición y revolución*, Madrid: Visor, 1992.
- ADORNO, Theodor, *Notas sobre literatura*, Madrid: Akal, 2003.
- ALLEMANN, Beda, *Hölderlin et Heidegger*, París: PUF, 1987 (2ªed.).
- ARGULLOL, Rafael, *El héroe y el único*, Barcelona: Destino, 1990.
- ASBAJE, Juana de (Sor Juana Inés de la Cruz), *Obras completas*, I, *Lírica personal*, México: FCE, 1976.
- BAQUERO, Gastón, *Eternidad de Juan Ramón Jiménez*, Madrid: Huerga y Fierro, 2003.
- BARUZI, Jean, *San Juan de la Cruz y el problema de la experiencia mística*, Valladolid: Junta de Castilla y León, 1991.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Paris : La Pléiade, 1954.
- BENJAMIN, Walter, *Le concept de critique esthétique dans le romantisme allemand*, Paris: Flammarion, 1986.
- BLAKE, William, *Complete Writings*, d. by Geoffrey Keynes, Oxford: Oxford University Press, 1972.
- BLANCH, Antonio, *La trascendencia lírica, R.M. Rilke, J.R. Jiménez, T.S. Eliot*, Madrid: Narcea, 1981.
- BONNEFOY, Yves, «Paul Celan», *La vérité de parole et autres essais*, Paris: Folio Gallimard, 1988, p. 545-552.
- BRETON, André, *Œuvres complètes*, Paris : La Pléiade, 1988, 3 volúmenes.
- CALASSO, Roberto, *La letteratura e gli dèi*, Milano: Adelphi, 2001.
- CELAN, Paul, *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, Trad. de Jean-Pierre Lefebvre Paris: Gallimard, 1998.
- Obras completas*, Madrid: Trotta, 2000 (2ªed.).
- CERNUDA, Luis, *Obras completas*, (dos volúmenes), Barcelona: RBA, 2006.
- CERTEAU, Michel de, *La fable mystique I.*, Paris: Gallimard, 1982.

- CUESTA ABAD, José Manuel, *Poema y enigma*, Madrid: Huerga y Fierro, 1999.
- La palabra tardía: hacia Paul Celan*, Madrid: Trotta, 2001.
- CRESPO, Ángel, *Dante y su obra*, Barcelona: Ediciones el Acantilado, 1999.
- DARÍO, Rubén, *Poesías completas*, Madrid: Aguilar, 1954.
- DERRIDA, Jacques, *Schibboleth. Para Paul Celan*, Madrid: Arena Libros, 2002.
- DELFOR MANDRIONI, Héctor, *Rilke y la búsqueda del fundamento*, Buenos Aires: Editorial Guadalupe, 1971.
- DOGETT, Frank, *Stevens' Poetry of thought*, Baltimore: The John Hopkins Press, 1966.
- ELIOT, T.S. Eliot, *Cuatro cuartetos*, Madrid: Cátedra, 1990.
- EURÍPIDES, Les troyennes. *Les tragiques grècs*, Paris: Robert Laffont, 1998.
- FRANCE-LANORT, Hadrien, *Paul Celan et Martin Heidegger, le sens d'un dialogue*, Paris: Fayard, 2004.
- FRYE, Northrop, *Blake. A collection of critical essays*, New Jersey: Prentice Hall, 1966.
- GAMONEDA, Antonio, «Herodías», *Esta luz. Poesía reunida, 1947-2004*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2004, p. 553-568.
- GARCÍA, Miguel Ángel, *La poética de lo invisible en Juan Ramón Jiménez*, Maillot Amarillo: Granada, 2002.
- GARCÍA POSADA, Miguel, *La nueva poesía (1975- 1992)*, Barcelona: Crítica, 1996.
- GARFIAS, Francisco, *La idea de Dios en Juan Ramón Jiménez*, Moguer: Fundación Juan Ramón Jiménez, 2002.
- GELPI, Albert (ed.), *Wallace Stevens: The poetics of Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985.
- GILSON, Etienne, *Dante et Béatrice : études dantesques*, Paris : Vrin, 1974.
- GOROSTIZA, José, *Poesía y poética*, Ed. de Edelmira Ramírez, Madrid: Colección Archivos, 1988.
- GUARDINI, Romano, *Dante, visionnaire de l'éternité*, Paris: éditions du Seuil, 1962.
- GUILLÉN, Jorge, *Lenguaje y poesía*, Madrid: Alianza, 1972.
- JIMÉNEZ, José, «Luz y transfiguración», *Hermenéutica y mística: San Juan de la Cruz*, José Ángel Valente, José Lara Garrido (eds.), Madrid: Tecnos, 1995, p. 293-304.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón, *Cartas literarias (1937-1954)*, Barcelona: editorial Bruguera, 1977
- Tiempo y Espacio*, Madrid: Edaf, 1986.
- Ideología, (1897-1957). Metamorfosis IV*, ed. de Andrés Sánchez Romeralo, Barcelona: Anthropos, 1990.
- Lírica de una Atlántida (1936-1954)*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999.

- JUAN DE LA CRUZ, *Obras completas*, Madrid: BAC, 1994.
- HEIDEGGER, *Approche de Hölderlin*, Paris: Gallimard, 2001.
- HÖLDERLIN, Friedrich, *Poèmes / Gedichte*, Paris : Aubier, 1986
- Odes, Élegies, Hymnes*, Paris : Gallimard, 1993.
- Ensayos*, Madrid: Hiperión, 2000 (5ªed.).
- HUIDOBRO, Vicente, *Obra poética*, Ed. de Cedomil Goic, Madrid: Colección Archivos, 2003.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *La poésie comme expérience*, Paris: Christian Bourgois, 1997.
- LAUTRÉAMONT et Germain Nouveau, *Œuvres*, Paris : La Pléiade, 1970.
- LÓPEZ-BARALT, Luce, *Asedios a lo indecible. San Juan de la Cruz canta al éxtasis transformante*, Madrid: Trotta, 1998.
- MALLARMÉ, Stephan, *Œuvres complètes*, París: La Pléiade, 1951.
- *Correspondance. Lettres sur la poésie*, Paris : Folio Gallimard, 1995.
- MANDELSTAM, Ossip, «Hablando de Dante», *Dante en su centenario*, VV.AA, Madrid : Taurus, 1965, p. 65-118.
- MARCHAL, Bertrand, *La religion de Mallarmé*, París: José Corti, 1988.
- MARÍ, Antoni, *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*, Barcelona: Tusquets (2ªed.), 1998.
- NERVAL, Gerard de, *Oeuvres*, Paris: La Pléiade, 1966.
- NIEBYLSKI, Dianna, *The poem on the edge of the word. The limits of language and the uses of silence in the Poetry of Mallarmé, Rilke and Vallejo*, New York: Peter Lang, 1993.
- NOVALIS, *L'encyclopédie*, Paris: Les Édition de Minuit, 1966.
- Poesías completas. Los discípulos en Sais*, trad. de Rodolfo Häsler, Barcelona: DVD, 2000.
- OTTO, Walter, *Dionisos, mito y culto*, Barcelona: Siruela, 2001 (2ª ed.).
- PETROCCHI, Giorgio, *Dante. Vida y obra*, Barcelona: Crítica, 1990.
- RICHARD, Jean-Pierre, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, París: Éditions du Seuil, 1961.
- RILKE, Rainer Maria, *Lettres à un jeune poète*, Paris: Le livre de poche, 1998.
- Elegías de Duino. Los sonetos a Orfeo*, Madrid: Cátedra, 2001.
- El libro de horas (Das Stunden-Buch)*, Traducción de Federico Bermúdez-Cañete, Madrid: Hiperión, 2005.
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres*, Paris : La Pléiade, 1972.
- ROHDE, Erwin, *Psique. La idea del alma y la inmortalidad entre los griegos*, Madrid: FCE, 1994.



- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «Una versión de la poesía hispánica contemporánea», *Poesía hispánica contemporánea. Ensayos y poemas*, Andrés Sánchez Robayna y Jordi Doce (eds.), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2005.
- SANTOS ESCUDERO, Ceferino, *Simbolos y dios en el último Juan Ramón Jiménez (El oriental en Dios deseado y deseante)*, Madrid: Gredos, 1975.
- SCHORER, Mark, *William Blake: The politics of vision*, New York: Henry Holt and Company, 1946.
- SIMONS, Hi, «Wallace Stevens and Mallarmé», *Modern Philology*, vol. 43, nº 4 (1946), p. 235-259.
- SPENDER, Stephen, *The making of a poem*, New York: Norton, 1962.
- STEINER, George, *La mort de la tragédie*, Paris: Galimard, 1993.
- Presencias reales*, Madrid: Destino, 1998.
- STEVENS, Wallace, *Letters of Wallace Stevens*, selected and edited by Holy Stevens, Berkeley: University of California Press, 1966.
- Poemas de Wallace Stevens*, trad. de Alberto Girri, Bibliográfica Omeba: Buenos Aires, 1967.
- Collected Poetry and Prose*, New York: The Library of America, 1997.
- SZONDI, Peter, *Poésies et poétiques de la Modernité*, (ed. Mayotte Bollack) Lille : Presses universitaires de Lille, 1982.
- Poésie et poétique de l'idealisme allemand*, París: Gallimard, 1991.
- UNAMUNO, Miguel de, *Poesía completa*, Madrid: Alianza, 1988.
- VALLEJO, César, *Obra poética completa*, Madrid: Alianza Editorial, 1999.
- WOLOSKY, Shira, *Language Mysticism. The Negative Way of Language in Eliot, Beckett and Celan*, Standford: Standford University Press, 1995.
- WORDSWORTH, William, *The Prelude (1799, 1805, 1850)*, New York: Norton and Company, 1979.

#### **4. Bibliografía crítica y metodológica**

- BACHELARD, Gaston, *Lautréamont*, México: FCE, 1985.
- BLANCHOT, Maurice, *La part du feu*, Paris : Gallimard, 1949.
- Le livre à venir*, Paris : Folio Gallimard, 1986.
- El espacio literario*, Barcelona: Paidós, 1992.

- BURTON-CHRISTIE, Douglas, *La palabra en el desierto. La Escritura y la búsqueda de la santidad en el antiguo monaquismo cristiano*, Madrid: Siruela, 2007.
- CALINESCU, Matei, *Five faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitch, Postmodernism*, Durham: Duke University Press, 1987.
- CUESTA ABAD, José Manuel, *Teoría hermenéutica y literatura*, Madrid: Visor, 1991.
- «*Lectio stricta*. La hermenéutica material de Peter Szondi», introducción a Peter Szondi, *Introducción a la hermenéutica literaria*, Madrid: Abada Editores, 2006, p. 35.
- DERRIDA, Jacques, *De la grammatologie*, Paris: Éditions due Minuit, 1967.
- L'écriture et la différence*, Paris: Éditions du Seuil, 1967.
- DOMÍNGUEZ REY, Antonio, *El drama del lenguaje*, Madrid: Verbum, 2003.
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris: Dunod, 1992.
- ELIOT, T. S., *The sacred wood. Essays on poetry and criticism*, London: Methuen, 1950.
- FOUCAULT, Michel de, *De lenguaje y literatura*, Barcelona: Paidós, 1996.
- El pensamiento del afuera*, Valencia: Pretextos, 2000.
- Les mots et les choses*, Paris : Gallimard, 2002.
- FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Paris: Le livre de poche, 1999.
- GADAMER, Hans-Georg, *The relevance of beautiful and other essays*, Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Vérité et Méthode*, Paris : Seuil, 1996.
- GIRARD, René, *La violencia y lo sagrado*, Barcelona: Anagrama, 1995.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)*, Barcelona: Tusquets, 2005.
- JUNG, C. G., *Psycologie et alchimie*, Paris: Buchet-Chastel, 1995.
- LANGER, Susan, *Feeling and Form*, New York: Charles Scribner's sons, 1953.
- LAO ZI, *Tao te king*, trad. Anne-Hélène Suárez Girard, Madrid: Siruela, 1998.
- MORALES LADRÓN, Marisol, *Breve introducción a la literatura comparada*, Madrid: Universidad de Alcalá. Servicio de Publicaciones, 1999.
- PICHOIT, Claude y André-M Rousseau, *La literatura comparada*, Madrid: Gredos, 1969.
- PRADO, Javier del, *Teoría práctica de la expresión poética*, Madrid: Cátedra, 1993.
- QUEVEDO, Francisco de, *Poesía original completa*, Barcelona: Planeta, 1999.

- RICOEUR, Paul, *Le conflit des interprétations*, Paris: Éditions du Seuil, 1969.
- La metáfora viva*, Madrid: Trotta, 2001.
- SCHEMELING, Manfred, *Teoría y práctica de la literatura comparada*, Barcelona: Editorial Alta, 1984.
- SEJOURNÉ, Laurette, *Pensamiento y religión en el México antiguo*, México: FCE, 2003.
- STEINER, George, *Langage et silence*, Paris: Éditions 10/18, 1999.
- SZONDI, Peter, *Introducción a la hermenéutica literaria*, Madrid: Abada Editores, 2006.
- TRACY, David, *Pluralidad y ambigüedad. Hermenéutica, religión y esperanza*, Madrid: Trotta, 1997.
- TRÍAS, Eugenio, *La edad del espíritu*, Barcelona: Destino, 1992.
- VIVAS, Eliseo, *Creation and discovery. Essais in criticism and aesthetics*, New York: Noonday Press, 1955.

## 5. Obras de referencia y consulta

- ARNAU, Juan, *La palabra frente al vacío. Filosofía de Nagarjuna*, México: FCE, 2005.
- «Actualidad del pensamiento de Nagarjuna», epílogo al libro de Nagarjuna, *Abandono de la discusión (Vigraha-vyāvartanī)*, Madrid: Siruela, 2006.
- BARING, Anne, y Jules Cashford, *El mito de la diosa*, Madrid: Siruela, 2005.
- BARNATÁN, Marcos Ricardo, *Antología del Zohar*, Madrid: Edaf, 1996.
- BATAILLE, Georges, *L'Erotisme*, Paris: Les Éditions du minuit, 1957.
- BENJAMIN, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus, 1973.
- BUENO, Gustavo, *Ensayos materialistas*, Madrid: Taurus, 1972.
- BULTMANN, Rudolf, «La comprensión de l'histoire du point de vue de l'eschatologie», *Histoire et eschatologie*, Neuchâtel: Delachaux et Niestlé, 1959, p. 39-54.
- BUTTRICK George Arthur (ed.), *The interpreter's Bible*, New York: Abingdon Press, 1955, Vol. XI.
- CAMPBELL, Joseph, *The masks of God: Primitive Mythology*, vol. I, New York: Viking Press, 1970.
- CAPPELETTI, Ángel (ed.), *Los estoicos antiguos. Fragmentos*, Madrid: Gredos, 2002.

- CASSIRER, Ernst, *Esencia y efecto del concepto de símbolo*, México: FCE, 1975.
- CASTORIADIS, Cornelius, *Domaines de l'homme. Les carrefours du labyrinthe 2*, Paris: Éditions du Seuil, 1986.
- La insignificancia y la imaginación. Diálogos*, Madrid: Trotta, 2002.
- CHENG, François, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, París: Éditions du Seuil, 1991.
- CHRÉTIEN, Jean-Louis, *L'arche de la parole*, Paris : PUF, 1999, (2ªed.).
- Symbolique du corps. La tradition chrétienne du Cantique des cantiques*, París : PUF, 2005.
- CIRLOT, Juan Eduardo *Diccionario de símbolos*, Madrid: Siruela, 1997.
- CIRLOT, Victoria y Amador Vega (eds.), *Mística y creación en el siglo XX*, Barcelona: Herder, 2006.
- COROMINAS, J. y J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid: Gredos, 1980 (6 Volúmenes).
- CUESTA ABAD, José Manuel y Julián Jiménez Heffernan, *Teorías literarias del siglo XX. Una antología*, Madrid: Akal, 2005.
- CORBIN, Henry, *El hombre de luz en el sufismo iranio*, Madrid : Siruela, 2000.
- CURTIUS, Erns Robert, *Literatura europea y edad media latina* (I y II), México: FCE, 1989.
- DANIELOU, Alain, *Mythes et dieux de l'Inde*, Paris : Flammarion, 1992.
- DRONKE, Peter, *La lírica en la Edad Media*, Barcelona: Seix Barral, 1978.
- ELIADE, Mircea, *Le yoga. Immortalité et liberté*, Paris: Payot, 1954.
- Mephistopheles and the Androgyne. Studies on Religious myth and Symbols*, New York: Sheed and Ward, 1965.
- El mito del eterno retorno*, Madrid: Alianza, 1972.
- Traité d'histoire des religions*, Paris: Payot, 2001.
- Histoire des croyances et des idées religieuses*, 3 volúmenes, Paris: Payot, 2002.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Teodosio, Selena Millares, Eduardo Becerra, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid: Editorial Universitas, 1995.
- FRAZER, J. G., *La rama dorada. Magia y religión*, México: FCE, 2005, (2ªed.).
- FROMM, Erich, *Y seréis como dioses*, Barcelona: Paidós, 1960.
- GARCÍA MONTERO, Luis, *Confesiones poéticas*, Granada: Maillot amarillo, 1993.
- GARCÍA POSADA, Miguel, *La nueva poesía* (1975- 1992), Barcelona: Crítica, 1996.
- GUTHRIE, W. K. C., *Orfeo y la religión griega*, Madrid: Siruela, 2003.

- HAAS, Alois, *Visión en azul. Estudios de mística europea*, Madrid: Siruela, 1999.
- HERRIGEL, Eugen, *Zen in the art of archery*, New York: Vintage Books, 1999.
- IZUTSU, Toshihiko, *Sufismo y taoísmo. Laozi y Zhuangzi*, Vol. II, Madrid: Siruela, 1993.
- JONAS, Hans, *Le concept de Dieu après Auschwitz*, Paris: Rivages poche, 1994.
- KERÉNYI, Karl, *Essays on a Science of Mythology*, NY: Pantheon Books, 1949.  
—*Eleusis*, Madrid: Siruela, 2004.
- KOYRÉ, Alexandre, *Du monde clos à l'univers infini*, Paris: Gallimard, 1973.
- LACARRIÈRE, Jacques, «La voie orphique», *Orphée. Hymnes. Discours sacrés*, Paris: Imprimerie nationale, 1995.
- LE SAINT CORAN, Le Caire-Paris : Maison Islamic International, 2003.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité*, Paris : Le livre de poche, 2003.
- LÓPEZ GARCÍA-MOLINS, Ángel, *Fundamentos genéticos del lenguaje*, Madrid: Cátedra, 2002.
- MALBERT, Bertil, *Introducción a la lingüística*, Madrid: Cátedra, 1982.
- MITCHELL, W.J.T., *Picture. Theory*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- MOINGT, Joseph, «Polymorphisme du corps du Christ», en Charles Malamoud y Jean-Pierre Vernant (eds.), *Corps des dieux*, Paris : Gallimard, 1986, p.59-82.
- NAGARJUNA, *Traité du milieu (Prajñanāmaśāstra)*, trad. Georges Driessens, Paris : Éditions du Seuil, 1995.  
—*Abandono de la discusión (Vigraha-vyāvartanī)*, trad. Juan Arnau, Madrid: Siruela, 2006, p. 83.
- NISHITANI, Keiji, *La religión y la nada*, Madrid: Siruela, 1999.
- OTTO, Rudolf, *Lo santo. Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid: Alianza, 2001.
- PFEFFER, Wendy, «Spring, love, birdsong: the nightingale in two cultures», *Beast and birds of the Middle Ages*, Willene B. Clark y Meredith T. McMunn, (eds.), Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989, p. 88-95.
- PLATÓN, *Diálogos*, (6 volúmenes), Madrid: Biblioteca Básica Gredos, 2000.
- PLOTINO, *Enéadas V-VI*, trad. Jesús Igal, Madrid: Gredos, 2002.
- RICOEUR, Paul, *Finitud y culpabilidad*, Madrid: Taurus, 1982.
- SAGRADA BIBLIA, Versión Nácar-Colunga, Biblioteca de autores españoles, Madrid: 2001.

- SCHOLEM, Gershom, *La kabbale*, Paris: Gallimard, 2003.
- *Lenguajes y Cábala*, Madrid: Siruela, 2006.
- SUZUKI, D.T., *Essais sur le Bouddhisme Zen, Série I*, Paris : Albin Michel, 2003.
- TÀPIES, Antoni, Antoni Tàpies, *La pratique de l'art*, Paris : Gallimard, 1994.
- TRÍAS, Eugenio, *Pensar la religión*, Barcelona: Destino, 1997.
- *Los límites del mundo*, Barcelona: Destino, 2000.
- VEGA, Amador, *Zen mística y abstracción*, Madrid: Trotta, 2002.
- VYGOTSKI, Liev, *Pensamiento y lenguaje. Teoría del desarrollo cultural de las funciones psíquicas*, Buenos Aires: La Pléyade, 1973.
- ZAMBRANO, María, *Claros del bosque*, Barcelona: Seix Barral, 1993.
- *El hombre y lo divino*, México: FCE, 1993 (2ªed.).
- ZIMMER, Heinrich, *Les philosophies de l'Inde*, Paris: Payot, 1985.
- *Mitos y símbolos de la India*, Madrid: Siruela, 2001.

